Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsetouvra01quat

MONUMENTS

ET

OUVRAGES D'ART ANTIQUES

RESTITUÉS.

I.

PARIS.— DE L'IMPRIMERIE DE RIGNOUX,
RUE DES FRANCS-BOURGEOIS-S.-MICHEL, N° 8.

MONUMENTS

ET

OUVRAGES D'ART ANTIQUES

RESTITUÉS

D'APRÈS LES DESCRIPTIONS DES ÉCRIVAINS GRECS ET LATINS

ET ACCOMPAGNÉS

DE DISSERTATIONS ARCHÆOLOGIQUES

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES)
ET SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

TOME PREMIER.

PARIS.

JULES RENOUARD, LIBRAIRE,

RUE DE TOURNON, N° 6.

M DCCC XXIX.

Plus l'étude de l'Antiquité en a augmenté l'estime et l'admiration, plus on a vu s'accroître la passion pour les recherches tendantes à faire retrouver les débris de ses arts, à les recomposer, à leur rendre, autant qu'ils le permettent, leur ensemble primitif. Cette sorte de travail a occupé, avec un zèle égal, et les artistes et les antiquaires du dernier siècle. On ne sauroit compter tout ce que leurs efforts successifs ont opéré, en chaque genre, d'heureuses restitutions d'ouvrages et de monuments, qui ont agrandi, pour nous, le domaine de l'art antique, aussi bien que celui de l'érudition et de l'histoire. Il ne se découvre pas, en effet, un fragment de sculpture ou d'édifice, on ne rencontre pas un reste de peinture sur vases ou sur murailles, il ne reparoît ni un revers de monnoie, ni une gravure sur pierre, ni un détail d'ornement, qu'on ne puisse en espérer des parallèles ou des autorités, propres à rendre une sorte d'intégrité aux monuments que le temps a mutilés. Rien donc de plus utile que les travaux archæologiques, qui ont pour but ces sortes de rapprochemens, dont l'effet est de redonner l'existence à ce qu'on pouvoit croire anéanti.

Mais il est encore un autre moyen de faire sur la destruction de nouvelles conquêtes, et ce moyen n'a pas tout-à-fait échappé à ceux qui nous ont précédés. Il consiste à faire revivre, par le dessin, tous ceux des monuments et des ouvrages de l'art, que les écrivains grecs et romains ont décrits, d'une manière assez précise et assez circonstanciée, pour qu'il soit possible, à l'aide de la critique éclairée par d'utiles comparaisons, d'en retrouver les données principales, et d'arriver par leurs détails à restituer leur ensemble.

En se livrant à ce genre de recherches, que sa nature mêlée d'un peu d'arbitraire rend tout à la fois périlleux et attrayant, il importe de connoître ce qu'il faut y apporter de réserve, pour échapper aux méprises où il seroit facile de tomber. Avant tout, la théorie de l'imitation doit nous apprendre à distinguer, entre les ouvrages d'art qu'ont décrits les écrivains, quels sont ceux, dont les éléments peuvent être rendus sensibles par l'entremise des paroles, qui en déterminent clairement l'image, et ceux dont toutes les ressources du langage ne peuvent donner l'idée, ou faire deviner l'effet, que par de vagues éloges ou de stériles équivalents; or c'est à cela que se réduisent nécessairement les descriptions de toutes les beautés corporelles, par conséquent du plus grand nombre des ouvrages de la peinture et de la sculpture.

Les plus rares productions de ces arts peuvent ne donner aucune prise aux moyens de l'écrivain qui entreprendroit d'en rendre la forme sensible, ou la composition intelligible par le seul secours des paroles. Il y a dans tout ce qui est corporel, et par conséquent dans l'imitation des corps, un genre de beau, dont la description échappera toujours au pinceau intellectuel du poëte. Ce qui de sa nature est fait pour s'adresser à un de nos sens, ne sauroit être compris par un autre sens : la beauté des lignes,

l'harmonie des formes, la justesse des contours, ne pourront jamais se traduire en paroles; il en sera de même de ce qu'on appelle, en peinture, l'ensemble d'une composition.

L'écrivain peut, sans doute, par le moyen du discours, énumérer toutes les figures d'un sujet, et raconter ce que paroît faire chaque personnage d'une action; mais cette espèce d'inventaire de chacune des parties d'un tout, peut ne pas donner la moindre idée de ce tout, sous le rapport de l'art. C'est que l'écrivain ne peut décrire qu'en décomposant, et que décomposer un sujet fait pour les yeux, c'est le détruire. Qui pourroit juger de la beauté d'un corps, si cette beauté résulte des rapports harmonieux de tous ses membres, en voyant tous ces membres séparés les uns des autres? Quelle idée se formeroit-on de la composition d'un tableau, dont on ne pourroit voir les figures qu'une à une? C'est pourtant de cette manière que l'écrivain, dans ses descriptions nécessairement successives, est forcé de présenter à notre esprit, et la beauté des corps, et la beauté des compositions du peintre.

Il n'en est pas à beaucoup près ainsi des ouvrages de l'architecture, ou de ceux qui, dépendant des usages et des errements de ce qu'on appelle la décoration ou l'ornement, ont des noms reçus qui en indiquent déjà la forme, des rapports que la description détermine, et un ensemble qui ne peut point ne pas résulter des mesures que donne l'écrivain. Par exemple, un temple circulaire ou quadrangulaire, si on nous en a fixé la dimension, un frontispice ou péristyle de six ou huit colonnes, si on nous en a fait connoître l'ordre, se peindront tout de suite à l'imagination sous une forme positive, ce qu'aucune composition de figures peintes ne sauroit jamais faire.

L'ensemble de tout édifice est d'ailleurs un composé de parties similaires qui se répètent : il n'y a souvent qu'une colonne dans le monument le plus nombreux en colonnes; il n'y a qu'un chapiteau pour toute une colonnade, qu'un seul ornement dans la frise la plus étendue. De cette sorte, la restitution d'une très-grande composition architecturale peut ressortir de la connoissance d'une seule de ses parties, d'un seul de ses fragments. Au contraire, dans la composition du peintre, chaque figure reste inconnue malgré la description la plus détaillée, parce que les paroles ne peuvent représenter la vie, l'expression et le mouvement. Une partie même d'une figure ne sauroit en faire deviner le reste, lorsqu'il suffit d'une base ou d'un chapiteau pour refaire et la colonne, et par suite l'ensemble dont elle fit partie.

On conviendra, sans doute, qu'il y a aussi, en ce genre, de certaines beautés qu'aucune description ne sauroit rendre sensibles. Comment pourroient-elles le faire, puisque les dessins exécutés sur les originaux mêmes ne sont jamais reproduits complétement? Mais pour tout ce qui tient à la disposition de l'ensemble d'un monument fidèlement décrit, pour ce qui est de son plan, du mode de son élévation, de l'idée générale de son ordonnance, il nous semble difficile qu'une restitution bien entendue n'en rende

pas au moins une image approximative, et propre à réparer, jusqu'à un certain point, la perte de l'original.

Enfin, quand de semblables restitutions ne donneroient point aux artistes et aux étudiants l'idée entièrement vraie des beautés de leurs modèles, elles ne laisseroient pas de rendre quelques services à d'autres genres d'étude. Ne peuvent-elles pas contribuer à étendre la sphère des inventions de l'art antique, à multiplier par de nouveaux points de parallèle les autorités dont l'archæologie a besoin, et à faciliter l'intelligence des textes?

Ce ne seroit donc pas une conquête inutile, ni une acquisition de simple curiosité, que la restitution des monuments d'après les descriptions des auteurs anciens, lors même que ces descriptions ne permettroient pas d'arriver à la vérité absolue, ni à la totalité des beautés dont se composa jadis le mérite ou la perfection des ouvrages.

Déjà, comme on l'a dit, quelques tentatives ont eu lieu en ce genre. La maison de campagne de Pline le jeune à Laurentum, minutieusement décrite par lui dans une de ses lettres, a exercé le crayon de plus d'un architecte; et, si l'écrivain eût pris autant de soin à en faire connoître l'élévation, qu'il en a mis à en détailler le plan, nous aurions sur les maisons de campagne des Romains la plus positive de toutes les notions, sans excepter celles de Vitruve que le temps a mutilées, en nous privant des figures qui les accompagnoient.

Disons encore que la restitution d'un ouvrage d'architecture, d'après les descriptions, exige que l'on ait déjà l'idée du genre de l'ouvrage, et qu'on puisse partir, dans sa recomposition, d'éléments incontestables et précédemment connus.

Ainsi, vers le milieu du dernier siècle, le marquis Poleni a hasardé du temple d'Éphèse, d'après les divers documents des écrivains, une restitution assez satisfaisante, mais qui l'eût été beaucoup plus, si de son temps, on eût eu, sur une multitude de temples antiques, les notions que depuis les voyageurs ont singulièrement multipliées.

On peut dire la même chose de quelques essais malheureux du comte de Caylus sur deux monuments des plus curieux; je veux parler des restitutions du char funéraire d'Alexandre et du bûcher d'Éphæstion, restitutions où il est difficile de retrouver la moindre trace du goût de l'antique, ni l'intelligence exacte du texte des auteurs. M. de Caylus connoissoit fort peu les langues des écrivains auxquels nous devons les descriptions de ces ouvrages, et l'on voit qu'il eut recours à des dessinateurs alors fort étrangers au goût de l'architecture des anciens.

En général, ce qui importe et peut contribuer au succès de ces sortes de restitutions, c'est que le traducteur d'une description de monument, et le dessinateur du monument décrit, ne fassent qu'un; c'est que le dessinateur ait par lui-même l'intelligence des textes, et que le traducteur soit versé dans la théorie et la pratique des arts. La comparaison que nous ferons des deux monuments dont on vient de parler, dans les dessins

de leur restitution par M. de Caylus, avec les projets que nous leur avons substitués, et qui feront partie de ce recueil, pourra mettre à même d'apprécier les conditions nécessaires pour réussir en ce genre, et l'utilité de ces sortes d'essais.

Nous sommes loin de prétendre diminuer par-là le mérite du célèbre antiquaire dont nous relèverons les erreurs, et de vouloir par ce parallèle augmenter le nôtre. Il en est de la science de l'antiquité comme de toutes celles qui dépendent de l'observation et de l'expérience : chaque jour apporte, avec de nouvelles notions, des moyens nouveaux de perfectionner les anciennes connoissances. Or, tant qu'il reste à acquérir, le meilleur lot doit être pour ceux qui arrivent les derniers. Ils n'ont pas plus de mérite, ils ont seulement plus de facilité à bien voir.

D'après la théorie que nous avons énoncée en peu de mots, sur le genre d'ouvrages d'art, dont les descriptions peuvent promettre les restitutions les plus vraies, ou du moins les plus vraisemblables, on doit s'attendre que nos recherches se seront portées particulièrement sur les monuments d'architecture. Cependant nous avons cru pouvoir faire un petit nombre d'exceptions à la règle générale, en faveur de certaines productions de peinture et de sculpture, dont la restitution a pour objet principal, ou de justifier la possibilité de leur exécution, possibilité que les traducteurs ou commentateurs s'étoient accordés à nier; ou de confirmer la valeur des textes qu'on avoit à tort soupçonnés d'inexactitude; ou bien encore de redresser des erreurs et des méprises accréditées, comme on le verra dans la dissertation sur les deux frontons du temple de Minerve à Athènes, que nous plaçons en tête de ce recueil.

S'il nous est arrivé de reproduire ici, comme nous l'avons fait dans un autre ouvrage[1], quelqu'un de ces étonnants chefs-d'œuvre de la statuaire en or et ivoire, tel que la Minerve de Phidias au Parthénon d'Athènes, soit d'après les nombreuses particularités qui nous en ont été transmises par les écrivains, soit d'après les détails indubitables de beaucoup d'ouvrages, qui en furent les répétitions, on verra bien dans quelle vue nous l'avons fait. On comprendra (sans qu'il soit nécessaire d'en prévenir) qu'une telle restitution, loin de viser à rendre la beauté intrinsèque de ce monument, n'a d'autre objet que d'en faire comprendre l'exécution mécanique, et l'effet physique sur les sens, de détruire les préventions du goût moderne à l'égard de ce genre de sculpture, et d'expliquer réciproquement plusieurs des textes anciens par les détails de cette composition, et ces détails par les passages des écrivains.

Ce sera sous le même point de vue, c'est-à-dire celui de la critique archæologique, qu'on devra considérer la restitution d'un très-petit nombre de productions de la peinture antique, dont nous nous sommes permis de retracer une image légère, plutôt dans l'intérêt des écrivains qui en ont parlé, que dans celui des artistes qui les ont exécutées.

(1) *Voyez* le Jupiter Olympien.

RESTITUTION
DES DEUX FRONTONS
DU TEMPLE DE MINERVE,
A ATHÈNES,

OU

DISSERTATION

POUR SERVIR A L'EXPLICATION DES SUJETS QUE LA SCULPTURE Y AVOIT REPRÉSENTÉS,
AINSI QU'A LA RÉFUTATION DE L'OPINION DES ANCIENS VOYAGEURS,
ET DE QUELQUES CRITIQUES MODERNES, SUR LE SUJET DU FRONTON OCCIDENTAL,
ET SUR LA FACE ANTÉRIEURE DU TEMPLE;

AVEC TROIS PLANCHES.

AVANT-PROPOS.

Cette dissertation, déjà fort ancienne [1], m'avoit paru condamnée à ne plus voir le jour, depuis que les renseignements les plus authentiques sur ce qui en fait le principal objet, lui avoient enlevé l'espèce de mérite et d'intérêt que peut avoir la restitution des ouvrages antiques, devenus plus ou moins la proie du temps, lorsqu'elle se fonde sur une réunion de parallèles, et d'autorités puisées dans le rapprochement des textes, à la fois, et des monuments. On attache volontiers quelque prix à ce genre de travail, précisément parce qu'il y entre un peu de divination; et on peut s'y plaire, en raison même de ce qu'il offre de conjectural. Mais une condition de ce plaisir, quel qu'il soit, est la perte du monument ou de l'ensemble qu'on fait revivre.

S'il arrivoit que les éléments de ce qu'on croyoit perdu se retrouvassent, et que la réalité vînt à se mettre en parallèle avec la conjecture, en supposant même qu'elle en justifiât complètement les résultats, tout intérêt cesseroit pour le lecteur dans la publication tardive d'un semblable travail. L'amour-propre seul de l'auteur pourroit trouver son compte à dire, *Je l'avois deviné;* mais le public répondroit, *Que m'importe?* et le public auroit raison. Quel besoin a-t-il de la supposition, même vérifiée, à côté de l'objet retrouvé?

Quelque chose de semblable est arrivé au travail de la restitution des deux frontons du Parthénon, surtout du fronton occidental.

Il régnoit depuis long-temps une opinion avancée par tous les voyageurs, sur le sujet représenté par Phidias dans ce dernier fronton. Ceux qui l'avoient vu encore intègre, sinon dans ses détails, du moins dans toutes ses masses, avant l'explosion de 1687, qui le détruisit presqu'en entier, s'étoient accordés à y reconnoître la naissance de Minerve; sujet qui, d'après le texte de Pausanias, devoit se trouver au côté antérieur du temple (on verra comment et pourquoi ils furent induits à penser ainsi). L'ambassadeur de France, Ollier de Nointel, partagea la même opinion, et les dessins en manière d'esquisses, qu'il fit faire des figures déjà mutilées de ce fronton, servirent encore à l'accréditer.

(1) Cette dissertation a été lue dans les séances de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres (dite alors *classe d'Histoire et de Littérature ancienne*), en date des 24 juillet, 21 et 22 août, et 4 septembre 1812. J'ai cru devoir rendre compte de ce qui en a retardé la publication.

L'erreur sur le sujet du fronton occidental ne pouvoit pas manquer d'en produire une autre qui vînt à son appui, sur le côté qui avoit été le côté antérieur, c'est-à-dire l'entrée principale du temple.

Stuart tenta le premier de redresser l'opinion établie sur ce point[1]. Quelques indications, tirées de la disposition des figures de la frise, représentant la marche des Panathénées, lui firent soupçonner que la principale porte, ou entrée du temple, avoit dû être au côté du levant, côté qui est celui qu'occupent les divinités sculptées en bas-relief, au-dessus de la porte, et vers lesquelles sont dirigés tous les personnages qui composent cette suite nombreuse. Mais Stuart n'avoit eu aucune connoissance des dessins de Nointel[2], et il ne lui avoit pas été donné de s'appuyer des raisons que la composition du fronton occidental auroit pu lui fournir.

L'opinion de Stuart, quoique étayée encore de quelques autres considérations[3], mais privée de l'autorité la plus décisive, n'eut pas le pouvoir de détromper ceux qui, interprétant la composition du fronton occidental dans le dessin de Nointel, comme l'avoient fait les premiers voyageurs sur l'original même, et persistant à y trouver la naissance de Minerve, croyoient avoir pour eux le texte précis de Pausanias.

La traduction en françois de l'ouvrage de Stuart donna lieu à ses éditeurs de reproduire, en opposition avec le sentiment de l'architecte anglois, l'opinion consignée dans l'Atlas du Voyage du jeune Anacharsis, laquelle répétoit l'explication donnée par Spon et Wheler du fronton occidental, et conséquemment leur opinion sur l'entrée principale du temple. Ainsi, dans cette préoccupation, la réfutation du sentiment de Stuart alloit confirmer de nouveau l'opinion anciennement reçue.

Par un effet tout contraire, l'idée de Stuart ne pouvoit que me confirmer dans celle que le dessin même de Nointel m'avoit déjà inspirée sur le sujet du fronton occidental.

La traduction dont j'ai parlé devint donc, dans l'Académie, l'occasion d'une assez longue controverse entre l'auteur de la note d'Anacharsis et moi.

Le résultat de cette discussion fut, quant à moi, de m'engager à prouver, d'une part, dans la dissertation que je publie aujourd'hui, et de montrer, d'autre part, dans la restauration complète des figures du fronton occidental d'après Nointel

(1) Stuart, *Antiq. of Athens*, tom. II, chap. 4.

(2) Le recueil de ces dessins étoit resté très-long-temps, non pas perdu, mais égaré, ou du moins oublié et inconnu, dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque du Roi, derrière un rayon de volumes qu'on visitoit fort peu. Un hasard le fit retrouver dans les dernières années du dix-huitième siècle.

(3) Les trous qui se trouvent à l'architrave du *prostylon* oriental.

(et dont le dessin est ci-joint), que l'on s'étoit toujours mépris sur l'idée du sujet principal de ce fronton; que le sujet de la présentation de Minerve aux dieux de l'Olympe par Jupiter, n'avoit aucun rapport avec le sujet de sa naissance; que l'idée même de cette présentation ne sauroit résulter de l'action et des attitudes des deux principaux personnages; que surtout, en prenant, comme on le faisoit d'après Spon et Wheler, la figure dans le char pour Minerve, et Minerve pour la victoire conduisant le char, cette présentation ainsi figurée, alloit s'éloignant encore plus du sujet désigné dans Pausanias par ces mots, τὴν Αθὴνᾶς γενὲσιν, la naissance de Minerve.

Je m'étois proposé alors, ce que j'effectuai quelque temps après, de faire voir dans un dessin conjectural, mais emprunté à l'antique, comment il est probable qu'auroit pu être représentée, dans le milieu du fronton opposé, la fable de la naissance de Minerve. Tel est l'objet du second dessin de fronton que je produis ici, moins pour réparer la destruction absolue de ce sujet, que pour mieux faire entendre par ce parallèle, et ce que n'exprime pas la composition du sujet occidental, et ce qu'il est impossible de lui faire exprimer.

Tout ce travail, qui avoit eu d'abord pour objet, de confirmer le sentiment de Stuart sur la façade principale et l'entrée du temple de Minerve, et ensuite de redonner une idée complète de la composition de ses deux frontons, parut avoir, dans le temps, l'approbation de ceux qui en eurent connoissance.

Mais d'autres soins me le firent perdre de vue, jusqu'à ce que M. Visconti, qui en avoit entendu la lecture en 1812, et avoit vu la restitution que je fis en relief du fronton occidental, eut occasion, trois ou quatre années après, de rendre compte des sculptures du temple de Minerve, transportées par lord Elgin à Londres. Il se souvint du travail que j'avois oublié, et il se plut à en faire mention dans les termes les plus obligeants. La conséquence [1], dit-il, que les sculptures du tympan occidental avoient dû représenter, non la naissance de Minerve, mais sa contestation avec Neptune, est aussi naturelle qu'évidente, et il ajoute : *Cet examen est dû à M. Quatremère de Quincy, et l'Académie, à la lecture du mémoire qu'il lui a communiqué sur ce sujet* (en 1812), *et à la vue d'un bas-relief artistement modelé, et restauré d'après les dessins de Nointel, a reconnu que les sculptures du fronton occidental du temple devoient avoir pour sujet la dispute de Neptune et de Minerve, et la victoire de la Déesse.*

Quelque temps après, la vue des fragments originaux, restes précieux des deux frontons, que j'eus l'avantage d'examiner au Musée britannique à Londres, me

(1) Mémoire sur les ouvrages de sculpture qui appartenoient au Parthenon, etc., par le chevalier E. Q. Visconti; Londres, 1816, pages 14 et 15.

fit naître l'intention de reproduire le travail que je présente aujourd'hui. Le beau fragment du torse de Neptune, celui du pectoral de Minerve avec son égide, une portion de sa tête, la confrontation que je fis des esquisses de Nointel avec les sculptures originales, avoient achevé de me convaincre que l'autorité de ces esquisses étoit irrécusable. Je me contentai toutefois alors de rendre compte du résultat général de mes observations, dans *mes lettres à Canova sur les marbres d'Elgin, publiées à Rome en* 1818; et à ce travail, qui me fit encore négliger celui des deux frontons que j'avois fait graver, succédèrent d'autres occupations plus impérieuses, qui en firent de nouveau ajourner la publication.

J'avouerai aussi que, regardant le point de critique de cet ouvrage, non pas seulement comme prouvé, mais comme démontré, je portai bientôt à cette question l'espèce d'indifférence, qui finit par être le sort de toute controverse posthume sur la chose jugée; car je pensois qu'il ne pouvoit plus y avoir lieu d'y revenir.

J'eus bientôt deux occasions de voir que je m'étois trompé.

La première fut celle du Panorama d'Athènes, exposé à la curiosité publique en 1822. On y distribuoit une notice historique[1], où se trouvent répétées sur le Parthénon la plupart des opinions de Spon et Wheler, et il y règne le même esprit de confusion. Après avoir fait entendre que le côté du temple dont la peinture offroit l'aspect, c'est-à-dire le côté occidental, représentoit dans son fronton l'apothéose de Minerve[2] (ce que l'auteur explique en note par la fable de la naissance de la Déesse), on dit que de l'autre côté (le côté oriental) étoit sculptée la dispute de Minerve et de Neptune. Après une telle assertion, il n'en est que plus étonnant d'entendre l'auteur ajouter : *Quant à l'entrée du temple, on est réduit à de simples conjectures. Il est difficile d'assurer si elle étoit placée à la façade de l'est*[3]*, ou à celle qui nous est opposée.* On ne sauroit s'expliquer cette incertitude, lorsqu'il est indubitable que le côté du temple représenté par la peinture du Panorama, ayant et faisant voir encore dans son fronton, le prétendu groupe d'Adrien et de Sabine (selon Spon et Wheler), est indubitablement le côté occidental, tourné d'ailleurs dans la peinture, comme dans la réalité, vers les Propylées.

Je m'aperçus alors de la puissance qu'exerce une première opinion, qui a eu

(1) *Notice historique et explicative du Panorama d'Athènes*, pages 20 et 21. Cette notice est sans nom d'auteur.

(2) On y cite en note le passage d'Apollodore, et on semble lui faire dire que Jupiter, après avoir enfanté Minerve, la présenta aux dieux et aux déesses de l'Olympe; ce dont Apollodore ne dit pas un mot.

(3) Il y a dans cette phrase une tournure amphibologique qui empêche de savoir si l'auteur, par l'emploi de la conjonction *ou*, entend établir l'option entre les deux côtés, ou bien si cet *ou* n'est là que pour signifier *c'est-à-dire, en d'autres termes*. Il m'a toujours semblé que cette notice avoit pu être l'ouvrage de quelqu'un qui auroit autrefois partagé l'opinion clairement démentie aujourd'hui, par l'évidence des monuments et des faits.

plus d'un siècle pour s'enracincr. Il suffit qu'une chosc ait été dite une fois pour qu'on la redise toujours. Je me reprochai donc de n'avoir pas mis au jour les pièces de cette sorte de procès.

Cela me parut d'autant plus nécessairc, que j'eus, bientôt après, connoissance d'un ouvrage de M. le colonel Lcake sur la topographie d'Athènes[1], ouvrage dans lequel le voyageur anglais, qui avoit visité les ruines mêmes du monument, renouvelle l'objet de la controverse, répète les opinions de Spon et Wheler sur le sujet du fronton occidental, et reproduit, sur l'entrée principale du temple, le sentiment combattu par Stuart, et, plus récemment, par Visconti, dans l'ouvrage cité plus haut.

Les points principaux de cette ancienne contestation, se trouvant remis en question dans des écrits nouvellement publiés, sans qu'aucun argument nouveau, aucun témoignage ou raisonnement péremptoire, soit venu infirmer la valeur des faits, des autorités et des considérations dont je m'étois appuyé dans le mémoire lu à l'Académie en 1812, et dans la restitution des deux frontons du Parthénon, je dois espérer qu'en publiant si tardivement ce travail, et tel qu'il fut alors rédigé, on ne m'accusera point de mettre au jour un ouvrage arriéré, devenu un hors-d'œuvre.

En effet, quoique Visconti se soit plu à vérifier, sur le vu des fragments de sculpturc eux-mêmes, les jugements que j'avois portés d'après les simples esquisses de Nointel, il n'a presque toujours fait, sur les deux points principaux de la question, qu'affirmer en peu de mots, ce que j'avois dû chercher à prouver avec étendue. Il résulte de là que, bien qu'ancienne par la datc, cette dissertation aura conservé l'avantage dc paroître encore nouvelle par son sujet.

Je ne me priverai point pourtant d'un autre avantage, que les circonstances dont j'ai parlé, et les nouveaux écrits sur cette matière, m'ont procuré, celui de fortifier mes preuves, soit en profitant de ce qui est survenu au secours de mon opinion, soit en réfutant ce qui est venu depuis la contredire. Mais voulant laisser dans toute son intégrité ma dissertation, tclle qu'elle fut lue à l'Académie, je placerai dans des notes toutes les observations nouvelles, toutes les discussions et réfutations qui pourront me paroître nécessaires, pour répandre de nouvelles lumières sur ce sujet.

Mon dessein, dans la restitution dcs deux frontons du Parthénon, a été particulièrement de prouver aux yeux, par la seule composition des figures, après l'avoir fait entendrc à l'esprit du lecteur par la critique des textes et par le raisonnement, que le sujet qu'on avoit pris pour être celui de la naissance de Mi-

(1) Leake's, *Topography of Athens*. London, 1821.

nerve, est visiblement celui de sa dispute avec Neptune. De ce premier point avoué résultera nécessairement l'aveu du second, qui se rapporte à la question du côté antérieur, c'est-à-dire de l'entrée principale du temple. Ce n'est donc point en vue de l'art qu'on devra considérer les dessins gravés, que je présente à l'appui de cette dissertation. Si j'ai mis sous les yeux la copie des dessins originaux de Nointel, réduits à moitié de leur grandeur; si j'ai pris sur moi de rachever et de compléter les figures que le temps avoit déjà fort mutilées, j'ai beaucoup moins prétendu à l'approbation qu'à l'indulgence de l'artiste : je n'ai voulu que faire un appel à de plus habiles.

Du reste, on comprend que le genre de talent qui manquera à cette restauration, importeroit assez peu au fond des deux questions, et serviroit encore moins à leur solution.

J'en dois dire autant des explications archœologiques de la plupart des figures qui meubloient les tympans des deux frontons. Quelques-unes ne laissent aucun doute sur le nom qu'on doit leur donner. D'autres, et c'est le plus grand nombre, resteront probablement toujours des énigmes, dont il importe assez peu à ce travail qu'on devine le mot.

RESTITUTION DES DEUX FRONTONS

DU PARTHÉNON

OU

TEMPLE DE MINERVE,

A ATHÈNES.

Le Temple de Minerve, appelé le Parthénon, dans l'Acropolis d'Athènes, occupoit une superficie d'environ deux cent vingt pieds de long, sur à peu près cent de largeur; cette dernière mesure, qui étoit exacte en pieds grecs, l'avoit fait surnommer *hecatonpedon*. Il se composoit d'un mur environné, dans toute son étendue, d'une colonnade isolée, appelée *peristylon*, qui régnoit avec une symétrie parfaite aux deux fronts de l'édifice, dont l'un étoit le *pronaos*, ou le côté antérieur du temple; l'autre, ou l'*opisthonaos*, en étoit le côté postérieur. De l'un et de l'autre de ces deux côtés étoit un double rang de colonnes, et au fond de chacun, étoit pratiquée une porte. La seule différence qu'on y pût remarquer étoit que, de ces deux portes, l'une donnoit immédiatement entrée dans le *naos* (le temple proprement dit); l'autre s'ouvroit sur une pièce de cinquante-cinq pieds de long et quarante de large, située derrière le *naos*, dont on vient de parler. On l'appeloit *opisthodomos;* c'est-à-dire la salle postérieure du temple. Du reste rien à l'extérieur, au moins dans l'architecture, n'indiquoit le côté antérieur ni le côté postérieur de

l'édifice. A en juger soit sur l'élévation, soit sur le plan, chacun auroit pu s'y méprendre.

Il n'est pas étonnant que, dans l'état où étoit cet édifice vers la fin du dix-septième siècle, presque tous les voyageurs qui le visitèrent [1], dénués des connoissances architectoniques et archéologiques qui se sont multipliées et répandues depuis, aient commis la méprise dans laquelle nous verrons qu'ils furent en quelque sorte forcés de tomber, tant sur ce qui fut le côté antérieur du Parthénon, que sur le sujet renfermé dans le tympan de l'un des deux frontons, encore très-bien conservé de leur temps.

Leur seule lumière fut le très-court passage de Pausanias sur ce monument; comme cet écrivain ne désigne aucun des deux fronts du temple, par sa situation orientale ou occidentale, que nous ont fait connoître les plans des nouveaux voyageurs, ils ne trouvèrent dans les paroles de l'écrivain grec qu'une désignation vague, et devenue, de leur temps, très-facile à interpréter selon le sens contraire à la vérité. De là, comme on va le voir, l'erreur sur le côté antérieur ou d'entrée du temple, et par suite sur le sujet du fronton placé au-dessus de cette même entrée.

Il faut, avant tout, rapporter le texte même de Pausanias :

Ἐς δὲ τὸν ναὸν ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν ἐς τοῦτον ἐσιοῦσιν, ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις αἰετοῖς κεῖται πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν. Τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.

In templum, quod Parthenona vocant, in illud introeuntibus, quæ in appellatis aquilis resident, omnia pertinent ad Minervæ natalitia. A posteriori vero parte, est Neptuni et Minervæ contestatio de terrâ atticâ.

(Littéralement) « Pour ceux qui entrent dans le temple appelé « *Parthénon,* tout ce qui occupe le fronton se rapporte à la naissance « de Minerve. Du côté postérieur est la contestation de Minerve contre « Neptune, sur la possession de l'Attique. »

[1] On peut dire *tous :* — Nointel, — Cornelio Magni, — Spon et Wheler, — La Guilletière, — Fanelli, — l'auteur de la Lettre dans le recueil de Bulifon.

On voit que Pausanias n'a désigné les sujets des deux frontons, et les deux frontons, que par l'opposition de l'un des deux à celui qui se trouvoit du côté où l'on entroit dans le temple, et il n'a désigné ni l'un ni l'autre des deux frontispices du temple, par sa situation du côté de l'orient ou du côté de l'occident.

Aujourd'hui que, connoissant sous ce double rapport leurs positions respectives[1], nous savons que le côté qu'on a prétendu être celui de l'entrée du temple, et dont le fronton a été réputé devoir renfermer le sujet de la naissance de Minerve, est le côté occidental; nous nous servirons de ce mot pour le désigner, et par conséquent nous appellerons oriental le côté opposé.

Ces deux appellations convenues, la question sera celle-ci :

Le côté occidental étoit-il le côté antérieur ou d'entrée du temple; et le sujet du fronton occidental, dont nous avons la composition (dans le dessin de Nointel), représente-t-il la naissance de Minerve?

On voit que cette question en contient deux, dont la discussion peut servir à leur solution réciproque. Si en effet nous parvenons à déterminer d'une manière certaine, lequel des côtés, occidental ou oriental, fut le côté antérieur ou d'entrée du temple, nous saurons par le texte précis de Pausanias, quel fut, des deux sujets, celui qui appartient au fronton de ce côté. D'autre part, si, d'après le dessin de Nointel, nous parvenons à rendre indubitable, que le sujet représenté dans le fronton occidental, ne pouvant point s'appliquer à la naissance de Minerve, est celui de sa dispute avec Neptune, nous serons contraints de reconnoître, avec Pausanias, que le côté de ce fronton ne fut pas celui de l'entrée du temple.

Commençons par la première partie de la question, ou, si l'on veut, par la première question. *Le côté occidental du Parthénon était-il le côté antérieur, autrement dit, le côté d'entrée du temple?*

[1] Tous les voyageurs sont d'accord sur ce point.

PREMIÈRE PARTIE.

I. — Cause principale de la méprise des premiers voyageurs.

Nous l'avons déjà dit, et l'on peut s'en convaincre sur le plan du Temple de Minerve (comme sur ceux de beaucoup d'autres édifices semblables), ce temple avoit deux entrées, ou deux portes placées chacune sous l'un et l'autre des deux *prostylon*. Si ces deux entrées, ou ces deux portes, eussent existé au temps des voyages de Spon et Wheler, en 1675; de Nointel, en 1674, et de quelques autres, il se seroit présenté à eux au moins quelque raison de rester indécis, sur la question du côté antérieur et de la véritable porte d'entrée.

Au contraire, à cette époque, non-seulement le temple, du reste assez intègre dans ce qu'on peut en appeler le corps principal, n'avoit plus d'entrée du côté oriental : mais le *prostylon* de ce côté avoit perdu son second rang de colonnes. A la place de la porte, comme on le dira, s'étoit élevé un hémicycle, pour former le chœur, et recevoir l'autel de l'église chrétienne qui avoit hérité du temple païen.

Les premiers voyageurs ne paroissent point avoir pris garde au changement survenu de ce côté du temple; tout avoit contribué à les tromper sur cette partie de l'ancienne disposition. Ignorant que telle avoit été celle de tous les temples périptères amphiprostyles, aujourd'hui si bien connus par les restes nombreux qui en subsistent, ils n'eurent même pas l'avantage de se pouvoir faire une idée du plan de l'édifice, dont ils se contentèrent de décrire ou de dessiner les détails. Il est probable encore que, quand ils auroient voulu en lever le plan, toutes sortes d'obstacles les auroient empêchés de faire les recherches nécessaires pour y réussir.

Depuis que le Temple de Minerve, changé d'abord en église chré-

tienne, puis en mosquée, fut devenu, par l'explosion de 1687, une ruine livrée aux recherches des architectes et des curieux, on a eu pour avérer la disposition première de cet édifice, beaucoup plus de facilités; et, grâce aux travaux de Stuart, nous en connoissons le plan original avec toute l'authenticité possible (1). C'est donc sur ce plan que peut s'établir, avec toute assurance, la question de la véritable entrée du temple.

Nous le demandons; en considérant dans ce plan (*voy.* Pl. I, fig. 1) la disposition intérieure de l'édifice, de quel côté est-il naturel d'imaginer qu'on se présentoit pour y entrer, ou du côté qui vous introduisoit tout de suite dans le *naos,* véritable demeure de la divinité, et occupée par son simulacre; ou bien du côté qui offroit une pièce dont il faut bien s'expliquer l'emploi? Or cet emploi, comme on le dira plus bas, étoit d'être le dépôt des offrandes, des richesses du temple, et, à ce qu'il paroît encore, de sommes considérables. Est-il présumable qu'une telle pièce ait été ouverte à tout le monde, que, dans tous les cas, l'entrée principale ait été du côté d'où l'on ne pouvoit pas pénétrer immédiatement dans le *naos,* si toutefois il y avoit même une communication (2)?

S'il est tout-à-fait naturel, d'après le plan, que l'entrée principale du temple ait été du côté par où l'on arrivoit de suite dans le véritable *naos,* c'est-à-dire la nef à deux étags de colonnes, il est donc tout simple que ce soit de ce côté que Pausanias soit entré, ou ait désigné l'entrée, car ses paroles expriment précisément l'entrée dans le *naos,* ἐσιοῦσιν *ingredientibus* (3). En vain prétendroit-on que, même en prenant

(1) Stuart n'est pas le seul garant qu'on ait sur ce point. On peut consulter encore l'ouvrage de Le Roi, sur les monuments de la Grèce.

(2) Rien ne prouve qu'il y ait eu une porte conduisant de l'opisthodome dans le *naos;* aucun vestige ne l'indique.

(3) M. le colonel Leake cherche à éluder le sens des paroles de Pausanias, comme si cet écrivain eût dit *arriver au temple,* au lieu d'*entrer dans le temple.* Il se plaît à imaginer que Pausanias auroit décrit les monuments de l'Acropole d'Athènes, comme un homme qui, chargé de faire un état des lieux, tient procès verbal de sa marche et de chacun de ses pas dans l'ordre où il procède. Il croit en conséquence qu'après avoir parlé *des objets compris entre l'aile méridionale des Propylées,* et *le côté*

ce mot comme il doit être pris, on peut l'appliquer aussi bien au côté occidental qu'à l'oriental, puisque, d'après le plan, il auroit pu y avoir deux entrées, l'une seulement plus immédiate que l'autre. A quoi aboutiroit ce subterfuge, sinon à détruire entièrement la seule autorité, celle du texte de Pausanias, et à rendre problématique toute opinion sur cette matière, dans le cas où le témoignage du fronton nous manqueroit, et où nous n'aurions pas d'autres preuves à notre disposition?

Mais faisons mieux voir d'où procéda l'opinion que les premiers voyageurs ont accréditée sur l'entrée du temple par le côté occidental.

Le Temple de Minerve fut converti (nous ignorons l'époque) en une église chrétienne, sous l'invocation [1] de sainte Sophie. Depuis il devint une mosquée, après que les Turcs se furent emparés d'Athènes [2] (l'an 1455).

Spon et Wheler, qui virent le monument dans ce dernier état, nous apprennent que les Turcs n'avoient presque rien changé à l'ouvrage des Chrétiens. On voyoit encore dans l'intérieur le *ciborium* ou baldaquin de l'autel, en colonnes de porphyre, et la chaire du prédicateur élevée sur de petites colonnes de marbre. A plus forte raison laissèrent-ils en son entier [3] tout ce qui avoit rapport à l'ordonnance

occidental du Parthénon, l'écrivain grec *a dû faire mention de l'entrée du Parthénon, qui était voisine de lui, et du fronton qui la surmontoit.* De là, il se plaît à conclure que le mot οπισθε (côté postérieur), au lieu de signifier, selon l'usage, et d'exprimer, d'une manière absolue, ce qui passoit pour être la partie postérieure du temple, c'est-à-dire d'un édifice qui en avoit une reconnue pour antérieure, n'exprime cette situation, dans la phrase de Pausanias, que d'une manière relative à lui, spectateur, ou au côté d'où il voyoit l'édifice. (*The Topography of Athenes*, M DCCC XXI, pages 244 et suiv.)

Mais par quoi Pausanias a-t-il donné à connoître et la marche qu'il a tenue, et l'ordre dans lequel il a décrit les monuments de l'Aeropolis? Qui peut savoir s'il a écrit sur les lieux, ou de souvenir, d'après des notes incohérentes? Dans l'ignorance de toutes ces choses, n'est-il pas bien plus simple et plus conforme à une saine critique, d'interpréter ses paroles selon leur sens naturel? Obligé de désigner deux faces d'un temple entièrement semblables, pouvoit-il mieux faire que de distinguer l'une par la propriété qu'elle avoit d'être le côté d'entrée dans le temple (ἐσιοῦσιν ἐς τὸν ναὸν), et l'autre par le mot οπισθε, qui étoit consacré pour signifier le côté postérieur des temples, comme nombre d'autorités en font foi?

(1) *Voy.* La Guilletière, page 193.

(2) Spon et Wheler, tome II, page 120.

(3) *Id.*, tome II, page 155.

générale : « Lorsque les Chrétiens (dit Wheler) consacrèrent ce temple « au service du vrai Dieu, ils pratiquèrent une ouverture vers l'orient, « pour donner entrée à la lumière. Ils construisirent aussi un sanc- « tuaire en demi-cercle, selon leur usage, et les Turcs n'ont presque « rien changé à cette disposition. »

Ainsi, comme on le voit, Spon et Whcler eurent une connoissance exacte de l'état intérieur du temple, tel qu'il avoit été modifié pour les usages du christianisme.

Il résulte de leur récit, mais comme on le voit, encore mieux du plan orienté que Fanelli [1] (après la prise d'Athènes par les Vénitiens, en 1687) nous a donné de l'Acropole, et du Parthénon converti en église, que, de leur temps, nous ne dirons pas la principale, mais l'unique entrée du Parthénon étoit du côté occidental. Celle du côté oriental n'existoit plus; il ne s'y trouvoit plus de porte.

Selon le plan de Fanelli, que nous rapportons (*voy.* Pl. I, fig. 2), il est démontré que les Chrétiens avoient abattu, de ce côté, le second rang de colonnes dont on a déjà parlé, et qu'on verra par la suite avoir été celles du *pronaos*. Sur l'emplacement occupé par ces colonnes, ils avoient construit l'hémicycle dont parlent Spon et Wheler. Or il est vraisemblable que cette bâtisse circulaire en plan, s'adossant à peu de chose près aux colonnes du *prostylon*, et l'ouverture par laquelle elle pouvoit tirer le jour d'en haut, se trouvant offusquée par le voisinage immédiat du fronton oriental, on aura fait exprès, dans la partie supérieure de ce fronton, la brèche que Fanelli représenta en 1687, et qui, treize ans auparavant, c'est-à-dire avant le jeu des bombes vénitiennes, existoit en cet endroit, comme le prouve le dessin de Nointel, exécuté en 1674. Telle nous paroît avoir été la cause de la mutilation de ce fronton, dans l'endroit précisément où devoit exister le principal sujet de sa composition. Nous reviendrons sur cet objet dans la troisième partie de cette dissertation.

[1] Atene Attica, Pl. II, liv 3,. page 308.

Maintenant, demandera-t-on, pourquoi les Chrétiens adoptèrent-ils pour l'entrée de leur église le côté occidental du temple ? Il nous paroît qu'indépendamment, soit de l'usage, soit de toute autre considération, une assez bonne raison avoit dû les porter à préférer ce côté. C'est là en effet, comme on l'a déjà fait observer, qu'est située cette pièce quadrangulaire qui est contiguë à la nef du temple, et que nous avons appelée *opisthodome*. Or l'on sait que, dans les premiers âges du christianisme, il devoit y avoir en avant du lieu où se réunissoient les fidèles, un espace séparé qu'occupoient les nouveaux convertis ou les catéchumènes. Ce qu'on appela depuis le porche fut destiné à cet usage. On le voit ainsi aux plus anciennes basiliques de Rome, faites à l'instar des basiliques païennes.

Le Temple de Minerve se trouvoit avoir, par les deux rangées de colonnes en hauteur de sa nef, une assez grande conformité avec la basilique antique, telle que Vitruve l'a décrite, et avec celle des premiers Chrétiens, telle que nous la font voir les églises de Saint-Laurent et de Saint-Clément, hors des murs de Rome. Lorsque le christianisme devint florissant à Athènes, il dût très-naturellement s'approprier l'intérieur d'un édifice assez bien accommodé à ses usages.

Il ne s'agissoit en effet que d'ajouter à une des extrémités de la nef, l'hémicycle où devoit siéger l'évêque avec son clergé, et de placer l'autel au-dessous de la demi-voûte de cette apside. Et voilà ce que les dessins et les récits des voyageurs nous apprennent avoir été fait, aux dépens du second rang des colonnes du *pronaos* de la façade orientale. *A capo di questa macchina* (dit Cornelio Magni) [1] *fu aggiunto da' Greci un coro all' uso delle loro Chiese... e un semi circolo per le ufficiature pontificali.*

Le côté occidental n'auroit pu présenter la même facilité, parce que de ce côté la nef aboutissoit à une grande pièce ornée de trois colonnes de chaque côté, laquelle formoit précisément l'espace néces-

[1] Cornel. Magni. — Viaggi per la Turchia, tomo II, lettera 61.

saire à la séparation des Catéchumènes. Voilà les raisons qui durent décider les chrétiens à adopter le côté occidental pour celui de l'entrée. Mais on voit aussi par-là, comment les premiers voyageurs modernes, du moins pour la plupart, furent induits, faute de critique en ce genre, à croire que le temple n'avoit eu jadis d'autre entrée que celle qui existoit de leur temps.

Avouons qu'effectivement il leur eût été difficile de soupçonner autre chose sur cet objet. Le côté oriental ayant été totalement dénaturé par la construction de l'hémicycle et de l'apside, il ne présentoit ni apparence, ni aucun souvenir de l'ancienne entrée. Bien plus, la trace des murs des antes et des colonnes intérieures du *pronaos* ayant disparu, il ne devoit rester aucune indication, qui pût leur révéler l'ancienne conformité de cette partie du temple, avec celle de la face occidentale. C'est la destruction de l'hémicycle moderne qui, outre le progrès des notions architectoniques en ce genre, a mis à découvert, et a fait retrouver la preuve qu'il y avoit eu là jadis un second rang de colonnes, et que les deux parties extérieures du temple étoient de tout point semblables.

Ainsi, comme on le voit, ce ne fut ni par choix, ni par le fait d'aucune opinion raisonnée, mais en quelque sorte par nécessité, que Spon et Wheler appelèrent *côté principal* du temple, celui qui seul alors en possédoit l'entrée; naturellement donc ils se persuadèrent qu'il en avoit été de même autrefois.

De cette opinion dut résulter celle qu'ils adoptèrent, sur la pièce quadrangulaire servant de porche à l'église, et sur le nom qu'ils lui donnèrent : ils l'appelèrent *le pronaos*. C'étoit jadis précisément le contraire. Mais pour eux, en appelant l'église *naos*, c'étoit bien la pièce d'avant; et dans l'idée que ç'avoit été là jadis la véritable entrée du temple, ils avoient matériellement raison d'appeler *pronaos* ce qui précédoit le *naos*.

II. — De ce qu'il faut entendre par *Pronaos*.

Mais étoit-ce là le *pronaos* des Grecs dans la réalité de l'usage, dans le sens de la langue de l'architecture, selon Vitruve, et selon les errements aujourd'hui si connus de la disposition des temples?

La pièce dont on parle est une des causes de la méprise qui a régné et qui règne encore, ainsi qu'on l'a vu, sur les deux points qui nous occupent. Spon et Wheler ne furent pas seuls à la répandre. Bientôt en effet après eux (en 1687), Fanelli écrivoit *Nell' ingresso di questo tempio, sta il* pronao *sostenuto da sei colonne simili all' altre, occupando la terza parte dell' ampio vaso;* « A l'entrée du temple est le *pronaos* « soutenu par six colonnes semblables aux autres, et il occupe le tiers « de ce grand vaisseau [1]. »

Je crois donc devoir m'arrêter un instant à développer la véritable notion du *pronaos* dans l'architecture des temples.

Pour remonter à la notion élémentaire sur ce point, il faut considérer le temple des anciens dans sa disposition la plus simple, qui est celle du temple à *antes*, ou *in antis* [2], lequel n'avoit point de colonnes autour de sa *cella,* et dont les murs, prolongés au delà de la porte, se terminoient par les *antes,* ou pilastres, qui n'étoient, de chaque côté, autre chose que la tête du mur. Entre les deux murs avancés s'élevoient deux colonnes : c'est bien là sans doute, dans ce genre de temple, ce qu'il faut appeler l'*avant-temple* ou le *pronaos.*

Lorsqu'en agrandissant les temples, on voulut augmenter la magnificence extérieure de leur disposition ou de leur ordonnance, on le

(1) Comme le vrai *pronaos* du temple de Minerve a effectivement une rangée de six colonnes, on pourroit croire que c'est de ces colonnes qu'a entendu parler Fanelli. Mais tout équivoque à cet égard est détruit par la dimension qu'il donne de ce local. *Il comprenoit* (dit-il) *le tiers du vaisseau*, ce qui se peut constater encore. Spon et Wheler avoient dit la même chose de ce prétendu *pronaos,* qui, avec la nef, forme une longueur de cent cinquante-cinq pieds. Le prétendu *pronaos* ayant cinquante-cinq pieds de long, c'est bien le tiers de la longueur totale de la *cella.*

(2) *Voyez* Vitruve, liv. III, chap. I.

fit, en environnant le *naos,* autrement dit le mur de la *cella*, avec son *pronaos,* par un ou deux rangs de colonnes. De là les *périptères, diptères, etc.* Mais cela ne dérangea rien à la disposition ou à l'emploi du *pronaos;* il ne changea ni de forme, ni de destination, ni de dénomination.

Vitruve [1], dans son chapitre *de Interiore cellarum et pronai distributione,* nous montre, avec la dernière évidence, ce qu'étoit le *pronaos.* Après avoir établi la division proportionnelle de tout l'espace occupé par le temple, *Reliquæ tres partes* (dit-il) *pronai ad antas parietum procurrant. Quæ antæ crassitudinem columnarum habere debent :* « Les trois parties restantes seront pour l'espace qui s'étend « jusqu'aux antes des murs du *pronaos;* les antes doivent avoir en « grosseur celle des colonnes. Si (continue-t-il) le temple, c'est-à-dire « la *cella,* a plus de vingt pieds de large, on élèvera entre les deux « antes deux colonnes qui sépareront l'espace du *pronaos,* de l'espace « du *pteroma.* » *Si ædes erit latitudine major quam pedes viginti, duæ columnæ inter duas antas interponantur, quæ disjungant pteromatos et pronai spatium.*

Il résulte de ces passages l'indication la plus claire, non-seulement de la disposition du *pronaos,* mais encore de l'emplacement qu'il occupoit dans le plan général d'un temple. Ce n'étoit donc pas une division intérieure de la *cella,* mais un espace extérieur; et cet espace, dans les temples accompagnés de colonnes en dehors, étoit celui qui, formé par les colonnes placées entre les antes, et en retraite de ce qu'on appelle le péristyle extérieur, étoit séparé de l'espace entouré par les colonnes dépendantes des ordonnances nommées πτερα, *ailes.* C'étoit un local circonscrit entre les antes ou murs avancés de la *cella,* les colonnes qui alloient d'une *ante* à l'autre, et le mur où se trouvoit la porte. (*Qui paries valvarum habuerit collocationem.*)

Tous les plans des temples périptères nous montrent cet espace

[1] Liv. IV, chap. 4.

trop généralement et trop distinctement, pour qu'on puisse s'y méprendre. Il est bien vrai que dans plusieurs de ces édifices amphiprostyles, le même espace existoit avec une symétrie parfaite à chacune des deux façades, de sorte, qu'à ceux de ces temples qui auroient eu deux portes, on auroit pu dire qu'il y avoit deux *pronaos,* matériellement parlant. Cependant comme plus d'une particularité extérieure, au dedans la statue et sa position, désignoient l'entrée principale, on ne s'y méprenoit point. Le langage d'ailleurs avoit affecté au côté postérieur la dénomination qui dut être οπισθοναος, quoique les écrivains disent souvent οπισθε τε ναε. Le mot *posticum* des latins, formé d'οπισθιος [1], qui signifie la même chose, est celui dont on use, d'après Vitruve, pour caractériser l'espace opposé à celui qu'on appelle *pronaos.*

Une particularité à laquelle on a fait peu d'attention, et que Vitruve nous a conservée, fait croire que le *pronaos* pouvoit encore être distingué par une sorte de clôture qui lui étoit propre. Les trois entrecolonnements qu'y produisoient les colonnes placées entre les *antes,* devoient être fermés par une cloison ou parapet, *pluteum,* soit de marbre, soit de menuiserie, de manière qu'il y eût des portes donnant entrée dans le *pronaos. Item intercolumnia tria quæ erunt inter antas et columnas pluteis marmoreis sive ex intestino opere factis intercludantur, ita uti fores habeant per quas itinera pronao fiant* [2]. Cette clôture du *pronaos* nous explique comment on pouvoit y exposer et y conserver des objets précieux, tels que ceux dont Pausanias [3] a donné la description, et qu'on admiroit aux *pronaos,* par exemple, des temples de Jupiter à Olympie, et de Junon à Argos.

Il faut dire qu'au temple de Minerve, à Athènes, le *pronaos* avoit une disposition différente de celle qu'on suivoit ordinairement. Il est assez précieux que Vitruve nous ait transmis la mention expresse et

(1) *Voyez* Facciolati.

(2) Vitruve, *ibid.*

(3) Paus., liv. V, chap. 12 ; liv. II, chap. 17.

positive de cette exception. Effectivement on peut voir dans le plan, que l'espace du *pronaos* ne se trouve pas, comme à tous les autres temples connus, renfermé entre les murs de la porte, les antes, et les colonnes placées entre les antes. Celles-ci n'y forment point l'avance ordinaire. Elles ont en tête une colonne. *Columnis adjectis dextrâ ac sinistrâ ad humeros pronai.* « C'est de cette manière (continue Vitruve) « qu'a été fait pour la première fois, à Rome, le temple de Castor dans « le Cirque. » *Hoc autem genere prima facta ædes uti est Castoris in Circo.* Et il ajoute : « Tels sont le Temple de Minerve, dans la citadelle « d'Athènes, et celui de la même déesse à Sunium, dans l'Attique. » *Athenis in arce Minervæ, et in Attica Sunio Palladis.*

Stuart, d'après le rapprochement de ce texte avec les restes du Parthénon, a proposé de remplacer dans la phrase suivante de Vitruve, les mots jusqu'à présent inintelligibles, *et uti reliqua Exisona,* par ceux-ci : *Et uti re liquet* εισωδοι *quæ solent esse in frontibus ad latera sunt translata.* Ce changement suggéré par la notion précédente, sur la clôture et les entrées du *pronaos,* reçoit la plus grande autorité, de l'application qu'on est forcé d'en faire à la disposition du Temple de Minerve. D'où il paroît certain, que l'usage étoit de fermer les entre-colonnements du *pronaos* des temples par un *pluteum,* ou comme nous le dirions, un petit mur d'appui, dans lequel on pratiquoit deux petites portes d'entrée, *fores per quas itinera,* ou εισωδοι. Alors il est sensible que ces entrées ont pu être d'une autre manière au Temple de Minerve. Au lieu de se trouver à la face antérieure du *pronaos,* elles ont pu en occuper l'entre-colonnement latéral, entre l'*ante* raccourcie et la colonne d'angle. *Quæ solent esse in frontibus ad latera sunt translata.* (*Voy.* pl. I, fig. 1.)

On avoit emprunté, dit encore Vitruve [1], aux usages toscans, une disposition toute semblable, et on l'avoit transportée aux ordonnances corinthiennes et ioniques. Elle consistoit à mettre deux

[1] Vitr., liv. IV, chap. 7.

colonnes en place des pilastres formés par l'avance des antes sur le *pronaos. Quibus enim locis pronao procurrunt antæ, in iisdem, e regione cellæ parietum columnas binas collocantes.*

Nous nous sommes étendu sur ces détails, et sur les passages qui en font mention, moins encore à cause de quelques rapports particuliers qu'ils ont avec l'objet qui nous occupe, que parce qu'ils servent à démontrer de la manière la plus générale et la plus évidente, ce que fut le *pronaos* des temples antiques. Bien certainement, et la théorie de Vitruve, et les exemples qu'il cite, prouvent que ce fut un espace hors de la *cella,* placé sous le *prostylon* du temple; et c'est ainsi qu'on le reconnoît dans ce nombre considérable de plans, dont nous sommes redevables aux voyageurs modernes.

Or en reconnoissant et en constatant ce que fut le *pronaos,* on reconnoît et l'on constate en même temps ce qu'il ne fut pas. S'il ne fut pas un local situé intérieurement, Spon, Wheler, Fanelli et autres se sont trompés, en donnant ce nom à la pièce, ou division intérieure du *Parthénon* dont on a parlé.

Puisque le *pronaos* nous est si bien défini par sa disposition et par sa situation, et que rien ne peut nous autoriser à croire qu'il y ait jamais eu sous ce même nom, aucun autre local dans aucun temple, placé intérieurement en avant du *naos,* voyons s'il en fut ainsi à l'égard de ce qu'il faut considérer, comme placé en opposition avec le *pronaos.*

III. —Éclaircissemens sur la notion de l'Opisthodome.

Nous l'avons déjà dit, le plus grand nombre des temples périptères doriques grecs, disposés à l'extérieur, dans leurs deux façades, d'une manière tout-à-fait similaire, avoient à l'opposé du *pronaos* le même espace, sous le prostylon correspondant à celui de l'entrée; c'étoit, avons nous dit, ce qu'on nommoit en latin *posticum,* οπισθιον en grec, ou οπισθοναος, mais plus souvent à ce qu'il paroît *opisthodome* οπισθοδομος.

Ces mots sont tous synonymes. Le mot *domos* joint à *opistho,* ne signifie pas nécessairement comme le mot *domus,* qui en vient, le fait croire vulgairement, ce que sa traduction (*maison*) signifie. *Domos* en grec veut dire aussi bien un local, une bâtisse. *Opisthodome* peut donc signifier le corps de bâtiment postérieur. Et c'est en ce sens que nous trouvons, dans un passage de Philostrate, le mot *prodomos* employé comme synonyme de *pronaos* (1), et même du *pronaos* du temple de Minerve à Athènes.

De quelque manière qu'on s'explique la formation du mot *opistho-dome,* il est certain qu'il signifia l'espace ou le corps du bâtiment opposé au *pronaos*. Mais n'y eût-il qu'un seul espace auquel ce nom convînt; quand, par exemple, Diodore de Sicile dit, que dans les préparatifs de guerre contre les Carthaginois, Denis avoit établi des ateliers d'armes, εν τοις προναοις και τοις οπισθοδομοις των ιερων, il est bien probable qu'il entend désigner les deux espaces semblables de la structure extérieure de la *cella* des temples. Pausanias n'est pas moins clair, quant à l'autre acception du mot, lorsqu'en décrivant, dans le temple de Jupiter à Olympie, en tout semblable à celui du *Parthénon,* les bas-reliefs qui étoient au-dessus des portes, il dit υπερ τε ναου των θυρων, *au-dessus des portes du naos;* et de l'autre υπερ δε τε οπισθοδομε των θυρων, *au-dessus des portes de l'opisthodome.* Opisthodomos étant opposé ici non à *pronaos,* mais à *naos,* cela paroît bien signifier la porte qui donnoit dans le *naos* ou la nef, et la porte qui donnoit d'autre part dans la pièce appelée *opisthodome;* car ce temple avoit aussi, et pour le même usage qu'au *Parthénon,* une pièce derrière le *naos,*

(1) Philostrate, *de Vit. Apollon.*, lib. II, cap. 5 (édition de Paris), parle d'un rocher nommé αορνος, non loin de Mysa. Ce rocher s'appeloit ainsi, parce qu'il s'y trouvoit une fissure, qui, disoit-on, attiroit les oiseaux dans son ouverture; et Philostrate ajoute : ως Αθηνησι τε ιδειν εστιν εν προδομω του Παρθενωνος, και πολλαχου της Φρυγων και Λυδων γης, comme on le voit à Athènes dans le *prodome* du Parthénon, et souvent en Phrygie et en Lydie. L'Acropole étoit un rocher dans lequel se trouvoit la fente dont parle Philostrate. Or, puisque sur le *prodomos* du temple on voyoit les oiseaux tomber dans cette fente, cela prouve que le *prodomos* de Philostrate n'étoit pas un local intérieur. C'est tout simplement un synonyme de *pronaos*. Mais nous ne voyons pas qu'il y ait jamais eu un *prodomos*, pièce intérieure, comme nous allons voir que cela eut lieu pour l'opisthodomos.

dont il faut enfin parler, et qui s'appeloit par la même raison *opisthodome.*

Opisthodome avoit en effet une seconde signification; il vouloit dire le lieu que nous appelons *le trésor.*

Tous les grammairiens aneiens, Hesychius, Harpocration, ete., s'aecordent sur ce point, qu'on appeloit ainsi le lieu où se conservoient les richesses des temples, et les finances même de l'état. Démosthène appelle le trésor *opisthodome.* C'est dans l'*opisthodome* du Temple de Minerve qu'Aristophane plaee Plutus, le dieu des richesses.

Quelques eritiques, je le sais, ont pensé qu'*opistodome,* sous l'aeception de trésor, auroit pu justifier sa formation grammatieale, sans être une pièee dépendante du *naos,* mais que ç'auroit été un bâtiment isolé du temple, et plaeé derrière lui à une distanee quelconque. On avouera très-volontiers, qu'il put et qu'il dut y avoir des bâtiments hors du temple, destinés à être des trésors. Mais alors je demanderai pourquoi ils auroient été placés dans une direetion particulière des temples, plutôt que dans une autre. S'il en fut ainsi, la raison n'en auroit-elle pas été la position qu'ils auroient eue originairement à la suite, et dans le côté postérieur du *naos?* Enfin la eomposition elle-même du mot n'indique-t-elle pas, quelque plaee qu'on imagine avoir pu être donnée par la suite au trésor, qu'il fut nommé ainsi, pour avoir été d'abord placé dans la partie postérieure mais intérieure du temple, où il reeut le même nom que le local opposé au *pronaos?*

Nous trouvons donc deux espaees, tous deux nommés *opisthodome,* et nous ne voyons nulle part qu'il y ait eu dans les temples deux espaees ou locaux qu'on ait nommés *pronaos.* Que eeux qui veulent prendre pour le *pronaos,* le loeal du Parthénon que nous prétendons avoir été l'*opisthodome* (trésor), nous disent donc à quoi auroit servi ee loeal? Ce n'eût pas sans doute été à eonserver les richesses du temple et les finances de l'état. Ce eôté étant, selon ces eritiques, le côté par lequel on entroit dans le temple, les richesses et le trésor auroient été un peu trop exposés. Il leur falloit un local plus sûr, et c'est pour une

plus grande sûreté, qu'outre celle d'une pièce close, on avoit de bonne heure imaginé de leur donner la garantie du respect attaché au lieu saint.

Puisque l'usage fut de faire servir les temples à cette garantie, il fallut pratiquer un local exprès dans l'enceinte de leurs murs. Puisque ce local, qui devoit être clos, ne pouvoit pas être placé du côté antérieur ou de l'entrée du temple, ce fut une nécessité de le placer au côté postérieur. Et de là le mot *opisthodome*.

Mais le Temple de Minerve (tout le monde en convient, trente passages en déposent) avoit un trésor qu'on appeloit opisthodome. Mais le Temple de Minerve avoit dans l'enceinte intérieure de ses murs un local de cinquante-cinq pieds de long, de quarante de large, avec deux rangées de colonnes [2]. Ce local, nous avons vu qu'on ne sauroit le prendre pour le *pronaos*. Pourquoi donc n'auroit-il pas été l'opisthodome destiné à la garde du trésor et des richesses du temple?

Stuart a donc eu raison d'avancer que cette division intérieure de la *cella* du *Parthénon* se nommoit opisthodome, et que là se conservoit le trésor public. Outre les anciennes autorités qu'il invoque, il en est une en quelque sorte plus péremptoire encore, qu'il tire du recueil d'Inscriptions de Chandler [1], dont plusieurs, trouvées au milieu même des ruines du temple, contiennent un inventaire des offrandes que ce lieu renfermoit. Dans une de ces inscriptions, le lieu est nommé hécatonpédon; dans une autre on lui donne le nom de Parthénon, dans une troisième se trouve le mot opisthodome.

Il résulte de tout ceci, que les premiers voyageurs ayant pris pour le pronaos du temple, ce qu'on a prouvé ne pouvoir l'être, et l'ayant placé dans la division intérieure, évidemment l'opisthodome (trésor), qui occupoit le côté postérieur du naos, ils n'ont pas pu recevoir de la notion positive des différentes parties du temple, de leurs noms pro-

[1] Stuart leur donne trois colonnes. M. Cockerell prétend qu'il y avoit quatre colonnes de chaque côté; M. Huyot n'y en place que deux.

[2] Tome II, chap. 1.

pres, ainsi que des idées attachées à ces noms, l'indication qu'ils en auroient naturellement tirée, sur la question du côté antérieur, ou du côté postérieur du temple.

IV. — Réfutation de quelques raisons nouvelles en faveur de l'opinion des anciens voyageurs.

Depuis que l'opinion de Stuart eut fait naître la discussion qui nous occupe, on a voulu étayer celle des premiers voyageurs, par quelques considérations prises de la position de ce monument sur l'Acropolis, de ses rapports avec d'autres monuments, et de la convenance de mettre en regard avec eux le côté principal ou la face d'entrée du temple. On a soutenu en conséquence que cette entrée devoit être au côté occidental, comme étant celui qui regardoit le Pirée, celui qui se trouvoit dans la direction des longs murs, celui qui faisoit face aux propylées.

Ces considérations pourroient être de quelque valeur, si l'on supposoit, que les monuments de l'Acropole d'Athènes auroient été placés et exécutés, d'après un plan général combiné à loisir, ou sur des projets tels que les rêvent ceux qui s'occupent de bâtir en idée, ou d'embellir les villes. Mais ce n'est guère ainsi que sont nées et se sont formées les plus anciennes cités. Athènes fut d'abord renfermée dans l'Acropolis, et lorsque par la suite elle s'étendit dans la plaine, et se réunit au Pirée, il n'est guère probable qu'on ait pensé à mettre les constructions de l'ancienne ville en rapport de regard ou de symétrie, avec celles que la succession des siècles et de nouveaux besoins firent élever. Des raisons d'un tout autre genre avoient disposé de l'emplacement des édifices de l'Acropolis, et avoient dû le perpétuer, même dans le renouvellement qu'ils exigèrent.

Ainsi le rapport du côté d'entrée du Parthénon avec le Pirée, situé à vingt-quatre stades d'éloignement, est bien du nombre de ceux qui ne purent jamais entrer dans les vues des constructeurs. Peut-être même ne vint-il dans aucun temps à la pensée de qui que ce soit. Ce

rapport eût été une spéculation toute gratuite de l'esprit; car en supposant même, qu'on eût voulu faire entrer dans la détermination de l'emplacement du temple, l'effet de sa masse ou de son architecture, vue de loin, il est bien constant qu'il n'y avoit pas de choix à faire entre les deux côtés antérieur et postérieur, puisque leurs deux façades étoient identiquement semblables.

Je m'arrêterai peu sur la présomption qu'on a tirée de l'alignement approximatif en plan, du temple avec les longs murs. Cette direction ne peut avoir été qu'accidentelle. Le Parthénon fut rebâti par Périclès au lieu qu'avoit occupé l'ancien temple brûlé par les Perses. Or, l'ancien temple avoit existé des siècles avant les longs murs, et l'on ne sauroit concevoir quelle raison on auroit eue, de disposer ces murs dans un rapport quelconque avec le temple.

Il a été allégué enfin que le côté occidental du temple étoit celui qui faisoit face aux propylées, et on a semblé croire que le bâtiment des propylées offroit comme une sorte d'introduction au temple. Mais rien de tout cela n'est réel.

Les propylées furent, à la vérité, bâtis par Périclès, postérieurement à la construction du nouveau temple. Toutefois ce qui prouve qu'aucun des rapports qu'on imagine, n'exista dans l'esprit des ordonnateurs de ces monuments, c'est que le Parthénon, construit le premier, est fort loin de s'aligner avec l'entrée de l'Acropolis, la seule qui existât, et qui existe encore. Non-seulement il ne s'y aligne point; mais les deux axes des deux monuments ont entre eux une distance de deux cents pieds [1]. Si le temple ne put être dirigé vers le somptueux vestibule de l'Acropolis, qui n'existoit pas encore, le vestibule appelé propylées, ou portes en avant, ne put pas davantage, lorsqu'on le construisit, se mettre en rapport avec la façade du temple. Il n'y avoit en effet pour le construire d'autre endroit que celui où aboutissoit la montée [2]. Mais

(1) *Voyez* à la planche I, fig. 2, le plan de l'Acropole conforme au plan de Stuart.

(2) Les propylées, dit Visconti, ne purent être bâtis qu'à l'endroit où le rocher de l'Acropole se

je le répète, dans le cas où le rapport qu'on se plaît à imaginer, pour la symétrie décorative de cet ensemble, eût été possible à réaliser, il eût toujours été indifférent, sous ce rapport, que le temple se raccordât avec le bâtiment des propylées, par l'une ou par l'autre de ses deux façades.

La situation des temples, et de leur entrée, soit du côté de l'orient, soit du côté de l'occident, a pu devenir encore, dans la question présente, un motif de se déterminer à croire l'entrée du Parthénon placée jadis du côté du couchant.

A cet égard, je ne serois pas éloigné de penser, que ce put être, pour les chrétiens, une considération de plus en faveur du choix qu'ils firent de la façade occidentale. Quoique depuis fort long-temps il n'existe ni rite religieux, ni usage constant sur ce point, dans la situation des églises, il paroît cependant, en consultant le plus grand nombre des premiers temples chrétiens à Rome, que l'on auroit eu l'habitude de les ouvrir du côté de l'occident. Ce ne seroit pas la seule pratique empruntée alors aux rites du paganisme. Vitruve, en effet, prescrit d'une manière fort claire cette situation [1], lorsqu'il recommande « que la statue placée dans la *cella* regarde vers le couchant, « afin que ceux qui approchent de l'autel étant tournés vers la statue, « le soient aussi vers le levant. » De ceci on doit conclure que la loi religieuse, à Rome, prescrivoit alors [2] de tourner du côté de l'occident la façade principale des temples, c'est-à-dire celle de leur entrée.

Mais doit-on conclure également du passage de Vitruve, que l'usage ou le rite romain ait été le même en Grèce, et surtout à Athènes? On sait assez quelle diversité d'usages et de pratiques régna sur ce point, chez les diverses nations de l'antiquité. A l'égard des Athéniens, il nous est démontré par tous les autres temples de leur ville, dont

prêtoit à une montée naturelle, et n'étoit point couvert d'autres monuments; leur situation étoit donc prescrite par la nécessité. (*Ibid.*, page 16.) Ἐς δε την Ακροπολιν ἐστιν ἐισοδος μία. ἑτέραν δε οὐ παρέχεται, πᾶσα ἀπότομος οὐσα καὶ τεῖχος ἔχουσα ἔχυρόν. (Pausanias, liv. I, chap. 22.)

(1) Vitruve, liv. IV, chap. 5.

(2) Il paroît que c'étoit le contraire au temps de Numa. *Voy.* Visconti, *ibid.*, page 17.

les restes nous sont parvenus, que leur entrée étoit réellement dirigée du côté de l'orient. Je ne puis mieux faire, au reste, que de rapporter ce que Visconti a énoncé sur cette matière. (*Voy. ici-bas la note* [1].)

Si tous les faits et toutes les considérations que je viens d'exposer, paroissent devoir confirmer l'opinion que je veux établir, sur le côté qui fut celui de l'entrée du Parthénon, je ne saurois dissimuler, contre l'opinion que je combats, un préjugé qui doit être fort défavorable aux premiers voyageurs qui l'ont accréditée; c'est qu'aucun des faits que j'ai rapportés ne leur fut connu; c'est qu'aucune des notions architectoniques que les voyages nous ont rendues familières, n'avoit cours de leur temps; c'est qu'aucune des considérations qui s'appuient sur des données aujourd'hui constantes, et sur des notions devenues maintenant vulgaires, ne put venir éclairer leur esprit ni désabuser leurs yeux.

Un seul point, on l'a déjà dit, les frappa, c'est la phrase de Pausanias, *pour ceux qui entrent dans le temple* εσιουσιν ες τον ναον. Ils furent portés à croire que du temps de l'écrivain grec, on y entroit par le côté devenu, de leur temps, le seul qui eût une porte d'entrée, le côté occidental.

Ainsi préoccupés, ce fut force à eux d'interpréter le sujet du fronton occidental, dans le sens du sujet désigné par Pausanias pour être celui du côté de l'entrée.

De là le cercle vicieux dans lequel ils tournèrent. *Le côté d'entrée du temple est celui dont le fronton représente la naissance de Minerve; donc*

(1) Quant à la loi religieuse qui faisoit ouvrir les temples vers l'orient, elle devoit être observée chez les Athéniens, d'autant plus que des nations greeques d'une autre origine suivoient une règle toute contraire... De la disposition de leurs temples, il résulteroit que le peuple priant les dieux, et regardant vers les temples, devoit se tourner vers l'ouest. De là l'usage des Athéniens d'ensevelir leurs morts, comme s'ils regardoient vers le eouchant, c'est-à-dire tournés de la même manière qu'ils l'avoient été pendant leur vie, lorsqu'ils adressoient leurs prières aux dieux... Le préeepte de Vitruve étoit applicable aux rites des Mégariens et des nations Doriques... Les Athéniens devoient être d'autant plus jaloux de suivre l'usage contraire, qu'il tenoit à leur ancienne origine, et les distinguoit des autres nations de la Grèce, prineipalement des peuples d'origine Dorique. (Visconti, *ibid.*, pages 17 et 19.)

le sujet de cette naissance est du côté occidental, par lequel nous entrons. Le sujet de la naissance de Minerve est du côté par lequel on entre dans le temple ; donc le côté où est ce sujet est le côté d'entrée du temple.

Maintenant, si j'ai prouvé que l'entrée principale du temple fut du côté opposé, c'est-à-dire oriental, je pourrois me dispenser de prouver que le sujet du dessin de Nointel, qui est celui du fronton occidental, n'est pas la naissance de Minerve. Mais je veux faire servir ce même dessin à démontrer qu'au lieu de représenter la naissance de la déesse, il ne peut signifier autre chose que le sujet de sa dispute avec Neptune. En procédant de cette manière, c'est-à-dire d'une manière isolée sur chacun des deux points de cette discussion, j'aurai au moins l'avantage d'éviter la pétition de principe, dans laquelle j'ai dit qu'étoient tombés les auteurs de l'opinion que je combats. Je n'invoquerai ni le sujet du fronton dessiné par Nointel, en faveur du côté de l'entrée du temple, ni le fait de ce côté d'entrée, en faveur du sujet du fronton. Ce sera la réalité de chaque chose prouvée, qui donnera à chacune et la place et le nom qui lui conviennent.

SECONDE PARTIE.

V.—De l'état des deux frontons au temps de Spon et Wheler.

En entrant dans cette seconde partie, je pose en ces termes la question qui doit en être l'objet : *Le dessin des figures du fronton occidental, tel que M. de Nointel nous l'a donné, peut-il s'appliquer au sujet de la naissance de Minerve, ou doit-il s'appliquer au sujet de*

sa dispute avec Neptune? On a déjà dit qu'à l'époque où visitèrent Athènes les principaux voyageurs qu'on peut consulter, savoir : La Guilletière en 1669, Cornelio Magni, M. de Nointel, Spon et Wheler, Fanelli et le capitaine vénitien dont la lettre est dans le recueil de Bulifone, c'est-à-dire depuis 1674 jusqu'en 1687, avant que le temple eût éprouvé l'explosion des bombes vénitiennes, le fronton oriental étoit plus d'à moitié détruit. Toute la partie du milieu avoit disparu. Je pense avoir indiqué plus haut la vraie raison de cette destruction. Fanelli, qui étoit au siége d'Athènes, nous montre ce fronton ainsi échancré dans deux de ses dessins. C'est en cet état qu'il avoit été vu plusieurs années auparavant par Spon et Wheler. C'est ainsi que nous l'a représenté M. de Nointel (ou son dessinateur)[1] en 1674. Il n'y restoit plus que sept figures plus ou moins mutilées, occupant d'un côté et de l'autre, l'espace qui alloit en se rapprochant des angles inférieurs du fronton.

Or ces figures fort éloignées du centre, où l'on avoit dû placer et le sujet principal, et les personnages les plus en rapport avec l'idée essentielle de la composition, ne pouvoient guère, dans leur état de mutilation surtout, aider à trouver le moyen de remplir cette énorme lacune. Je dirai encore par la suite pourquoi et comment, soit la nature du champ ou se trouvoient distribuées les figures des frontons, soit le système de leur composition, tout contribuoit à y rendre assez peu intelligible le langage de la sculpture. A chacun des angles inférieurs de ce même fronton, le dessin de Nointel nous fait voir une tête de cheval. Si l'on s'en rapporte à Spon et Wheler, qui allèrent à Athènes deux ans après M. de Nointel, il ne restoit plus qu'une seule de ces deux têtes. Nouveau sujet de préoccupation pour eux[2]. Instruits par Pausanias, que le fronton

(1) *Voyez* la planche III, fig. 1.

(2) Nous savons aujourd'hui à quoi nous en tenir sur ces têtes, qui sont au nombre de trois dans le Musée Britannique, et qui durent être au nombre de quatre dans le fronton, comme on le verra par la suite.

postérieur du temple avoit dû représenter la dispute de Minerve avec Neptune, ils crurent voir dans cette tête le fragment d'un cheval marin, par conséquent l'indication d'un sujet de composition dont Neptune avoit fait partie. *Toutes les figures de ce fronton*, disent-ils, *sont tombées, excepté une tête de cheval marin qui étoit la monture ordinaire de ce dieu.*

Cette tête de cheval fut pour ces voyageurs une autorité nouvelle, qui leur persuada de plus en plus, que le fronton oriental aux deux tiers détruit, avoit été le fronton postérieur. Cependant, comme en fait foi le dessin de Nointel (*voy.* planche III, fig. 1), il n'y avoit dans ses restes aucun motif, aucune intention de figure ou d'action, propre à devenir l'indication d'aucun sujet. Car enfin il peut être permis de demander à Spon et à Wheler, sur quel fondement ils jugèrent que cette tête de cheval dont ils parlent, est celle d'un cheval marin. On comprend qu'une queue de poisson, des écailles, des nageoires et d'autres particularités semblables, puissent caractériser le corps de cette espèce d'animal fabuleux. Mais à quoi peut se faire reconnoître cette tête toute seule, pour avoir appartenu à un être semblable? J'ignore comment le marbre original put produire cette illusion sur nos voyageurs; mais je devine encore moins comment on peut s'y prêter aujourd'hui, et la soutenir sur le vu du dessin de Nointel. Ce dessin, je l'avoue, ne me paroît rien présenter qui puisse légitimer cette apparence. Quelques traits faciles du crayon léger de Carrey [1], indications vagues de quelques parties ombrées dans cette tête, sont tout ce qu'on y remarque; mais ces traits ne donnent aucune forme. Il faut des yeux prévenus et fort complaisants pour y

[1] On trouve sur le recueil des dessins du Parthénon dus au zèle de M. de Nointel, une note en date de 1811, qui porte que le dessinateur de M. de Nointel, s'appeloit Jacque Carrey, né à Troyes en 1646, mort en 1726, et qu'il étoit élève de Ch. Lebrun. — Nous trouvons dans Cornelio Magni cette note. — *Il signor Ambasciator invaghito di si gran rarità conducendo seco un pittor fiamingo, giovane assai ben versato, fece pratica col Castellano per concertar seco il commodo di poter inviar quello alla Citadella, per copiar a chiaro e scuro quei bei combattimenti da me di sopra nominati.* (Cornelio Magni. *Viaggi per la Turchia*, tom. II, lett. 6, p. 498.)

voir des apparences de cheval marin. On doit au reste se souvenir que le dessinateur de M. de Nointel, ainsi que nous l'apprennent Spon et Wheler (t. 2, p. 148), fit tous les dessins du Parthénon de bas en haut, sans aucun échafaud, et dans un espace de peu de semaines.

Je ne saurois encore m'empêcher de faire observer que la prétendue tête de cheval marin, la seule que disent avoir vue Spon et Wheler, et les deux bien visibles que nous présente le dessin de Nointel, placées au lieu qu'on leur voit occuper, dans le plus étroit espace de chacun des angles inférieurs du fronton, semblent être là, si étrangères à toute la composition, qu'on ne soupçonne pas quel lien d'idée auroit pu les mettre dans un rapport, quel qu'il fût, avec Neptune, dont on veut qu'*un cheval marin ait été la monture*. De quelque manière qu'on explique ces deux têtes de cheval, aux extrémités du fronton oriental, il vaut mieux dire qu'il n'y avoit réellement, pour la divination de la composition perdue, aucun renseignement à tirer des restes et des fragments de sculpture qui s'y étoient conservés.

Laissons donc, pour le moment, toute discussion sur ce fronton oriental, qui, vu dans l'original et dans la réalité, n'a pu rien apprendre aux anciens voyageurs, sur le sujet de ses sculptures, et dont le dessin est encore plus stérile pour nous, en renseignements sur ce qui fait l'objet de la question actuelle. Quand j'aurai constaté ce que représenta le fronton occidental, je me permettrai de hasarder une conjecture sur la restitution du sujet qui orna le tympan de l'autre.

Spon, Wheler et les autres voyageurs qu'on a cités, virent dans sa presque totalité l'ensemble des sculptures du fronton occidental. Le dessin de Nointel nous y montre dix-huit figures, sans compter les chevaux du char, qui existoient intègres, moins quelques parties isolées qu'il eût été facile de restituer. Fanelli [1] nous apprend qu'après

(1) Atene Attica, pag. 317.

la prise de la citadelle par les Vénitiens (en 1687), et le bombardement qui avoit ruiné une partie du temple, et sans doute endommagé ce fronton, il y restoit encore un bon nombre de figures, et surtout ce qu'on appeloit le groupe de Minerve, avec les chevaux, que le doge Morosini voulut enlever pour le transporter à Venise; mais que dans l'opération de l'enlèvement, un des deux chevaux tomba et se brisa en morceaux. *Piombò a terra l'uno de' separati corsieri, e diviso in scaglie, rimase languida a prima vista quella spiritosissima numerosa unione.* Il paroît que depuis cette époque la dégradation du fronton augmenta de manière à ne plus offrir que des restes, ou des tronçons de figures méconnoissables. En 1749, lorsque Dalton le dessina, il y restoit encore deux torses d'hommes renversés sur sa base, et les débris de huit figures, que le dessin de cet architecte nous indique. En 1753, Stuart n'y vit plus que les restes des trois figures dont on aura occasion de reparler.

VI. — Explication de Spon et Wheler.

Voyons maintenant comment Spon et Wheler se rendirent compte du sujet principal, existant dans le milieu du tympan. C'est à cette seule partie qu'ils bornèrent leur explication, excepté toutefois un groupe dont on parlera plus tard. Ils eurent, il faut le dire, fort raison de chercher uniquement dans ce milieu, l'action ou la scène qui devoit tout à la fois caractériser la composition, et correspondre à la désignation locale qu'avoit indiquée Pausanias.

Selon eux, il falloit que le sujet de ce fronton fût la naissance de Minerve, pour être en rapport avec le côté d'entrée du temple, tel qu'ils se l'étoient donné. Ils reconnurent donc Minerve dans le groupe de la figure de femme assise sur le char traîné par deux chevaux, et précédée par une figure féminine, assez mutilée, qu'ils prirent pour la Victoire.

Un des principaux personnages, et le plus grand de toute la com-

position, placé assez près de l'angle supérieur du fronton, se présentoit à eux sous la figure d'un homme nu, barbu, faisant une grande enjambée, et dont le bras droit paroît avoir été élevé, car l'avant-bras manque, ainsi que celui de gauche, côté vers lequel penche tout le corps. Ainsi nul attribut dans les mains, et du reste aucun accessoire qui puisse caractériser la figure. Spon et Wheler la prirent pour celle de Jupiter. Quant au grand écartement des jambes, ils l'expliquèrent en supposant qu'un aigle avoit dû occuper cet espace. Comme le personnage est représenté marchant à grands pas, ils en firent le précurseur de Minerve, prétendant que Jupiter introduisoit la nouvelle déesse dans le conseil des dieux, placés à sa gauche, et la faisoit reconnoître pour sa fille. *Voilà*, disent-ils, *un petit commentaire sur Pausanias*. Nous verrons, j'espère, qu'effectivement leur explication ne repose que sur un véritable commentaire.

VII. — Tradition mythologique sur la dispute de Minerve et Neptune.

Avant tout, consultons ce qu'ont dit les mythologues sur le fait de la dispute de Minerve avec Neptune; sujet que je prétends substituer ici, à celui de la naissance de Minerve, dont on traitera dans la troisième partie de cette dissertation.

Le combat mythologique dont il s'agit a paru, selon plus d'un critique éclairé, n'être autre chose que l'allégorie d'un combat réel qui auroit eu lieu fort anciennement, dans l'Attique, entre les gens de mer ou pirates, et les gens de la campagne ou agriculteurs, au sujet de la supériorité dans le gouvernement de la chose publique. Quoi qu'il en soit de cette explication très-plausible, les deux représentants des deux professions, Neptune d'une part, Minerve de l'autre, combattirent entre eux. Neptune fut vaincu; Minerve, restée victorieuse, prit possession du pays, et donna son nom à l'Attique.

La chose est racontée diversement par les écrivains et les poëtes de l'antiquité. On peut en lire le récit dans la Bibliothèque d'Apollo-

dore [1]. Tous s'accordent sur l'objet de la dispute, sur l'endroit où elle eut lieu, c'est-à-dire la citadelle d'Athènes ou l'Acropolis; sur le résultat du combat, la victoire de Minerve. Ils varient sur la manière dont le débat fut jugé, sur la nature des juges, et sur ce que Neptune produisit en concurrence avec l'olivier de Minerve. Ainsi Servius (sur Virgile) et Ovide [2], disent que les dieux, ayant promis de donner l'Attique à celui des deux qui feroit aux hommes le présent le plus utile, Neptune, d'un coup de son trident, fit sortir de la terre un cheval, et Minerve produisit un olivier, etc. Toutefois la tradition la plus commune fut, que Neptune ayant frappé la terre de son trident, au milieu de la citadelle, y fit paroître un lac qu'on nommoit Érechtéide.

Pausanias nous paroît confirmer cette dernière tradition, comme la plus généralement reçue à Athènes. En effet, quelques lignes avant le passage déjà rapporté, où il parle du Temple de Minerve, il cite entre autres objets qu'on voyoit dans l'Acropolis, un ouvrage où étoit représentée la dispute de Neptune avec Minerve. Il ne nous dit point de quelle nature étoit cet ouvrage; mais Minerve y faisoit sortir le premier plan d'olivier, et Neptune faisoit jaillir un bouillon d'eau [3] *καὶ κῦμα ἀναφαίνων Ποσειδῶν.*

VIII. — Réfutation de l'explication donnée par Spon et Wheler.

Établissons maintenant sur le dessin même de M. de Nointel (*v.* pl. I) et sur les figures originales vues par Spon et Wheler, telles qu'ils les rapportent, le parallèle de la convenance de ces figures avec l'un ou l'autre des deux sujets, de la naissance de Minerve ou de sa contesta-

[1] Liv. III, chap. 14. Dans sa note sur ce chapitre, M. Clavier, traducteur d'Apollodore, rapporte les variantes de cette histoire fabuleuse, ou, si on l'aime mieux, de cette fable historique, selon Varron, cité par saint Augustin, selon Servius et Ovide.

[2] Géorgiq., liv. I. v. 12. — Métam., liv. VI, v. 70 et suiv.

[3] Paus., liv. I, chap. 24.

tion avec Neptune. Quant à la naissance de Minerve, trop d'autorités et de témoignages en ont fait connoître la fable ou l'allégorie, pour que je m'arrête ici à en rendre compte. *Voy.* plus bas dans la troisième partie. J'ai toutefois besoin, pour le parallèle à faire, de dire que Jupiter portant Minerve dans son cerveau, en accoucha par l'assistance de Lucine et de Vulcain qui d'un coup de sa hache lui ouvrit le crâne.

Il est bien clair que rien de tout cela ne se peut ni voir, ni supposer dans la composition du fronton occidental; et là, ce me semble, devroit se terminer la controverse sur l'opinion de Spon et Wheler.

Mais, disent-ils, nous commentons Pausanias. Eh bien, que dit Pausanias du sujet que vous commentez? Il dit *ce qui a rapport à la naissance de Minerve.* Or quel rapport peut-on trouver entre l'idée de *naissance* et d'une *naissance merveilleuse* connue de tout le monde, et l'idée d'une *présentation*, idée toute nouvelle, dont jamais personne n'a parlé? Qui jamais aujourd'hui s'aviseroit de voir là un équivalent du fait ou de l'idée de la création de Minerve?

Selon Spon et Wheler, Minerve est la figure portée sur le char, et ils reconnoissent pour la Victoire cette figure qui précède les chevaux, quoiqu'il y ait lieu de prendre celle-ci pour Minerve elle-même.

Ainsi voilà qu'au lieu d'exprimer l'action fort simple de présenter une personne en la tenant par la main, si l'on veut, ce sera Jupiter faisant l'office de coureur en avant de la Victoire, qui est elle-même en avant des chevaux, et ce sera en char à deux chevaux que Minerve fera son entrée, et tout cela pour signifier sa naissance.

Qu'on admette, si l'on veut, que c'est Minerve qui est dans le char, il semble, que puisque l'on rapproche l'action de sa présentation prétendue, du fait de sa naissance, elle auroit dû au moins se présenter toute armée, telle qu'elle sortit du cerveau de son père. Au lieu de cela, la figure du char, qu'ils appellent Minerve, est vêtue de la simple tunique à plis flottants. Le dessin de Nointel nous la fait voir

sans égide, sans casque, sans pique, et la draperie qui passe sur le bras gauche prouve encore qu'elle n'eut pas de bouclier.

La figure qui est en avant des chevaux a été prise par Spon et Wheler pour une Victoire, et malgré plus d'une présomption fondée sur la convenance du sujet, que j'opposerai tout à l'heure à celui que je combats, et malgré l'indication de l'égide, je veux bien l'admettre pour telle (car il me sera assez indifférent que la Victoire soit dans le char, ou à la tête des chevaux). Mais ce que je ne saurois concevoir, c'est comment Spon et Wheler, et surtout ceux qui ont répété, et qui répètent encore leur explication, n'ont pas senti le hors de propos, l'espèce de *non-sens* d'une Victoire dans l'ensemble de la scène, sous laquelle ils transforment l'action de la naissance de Minerve. En quoi et sous quel rapport une Victoire peut-elle convenir et s'adapter à cette naissance, ou à cette présentation, dont l'idée doit remplacer celle de naissance? Je crois qu'on verra tout à l'heure qu'autant cette figure est ici oiseuse et insignifiante, autant elle sera nécessaire au sujet de la dispute ou du combat.

Quant à la figure qui a été prise pour celle de Jupiter, comme elle ne porte, sur le dessin de Nointel, aucun attribut qui la caractérise, il seroit, je l'avoue, assez difficile d'en porter un jugement absolu, s'il falloit faire abstraction des considérations environnantes. L'entière nudité de cette figure, qui paroît n'avoir eu aucun accompagnement de draperie, ne seroit pas, si l'on veut, une disconvenance formelle à l'égard de Jupiter, cependant il semble qu'elle est tout-à-fait de convenance à l'égard de Neptune. J'en dirai autant et de l'attitude de la figure et de son action. Quant à l'aigle imaginé par Spon et Wheler pour remplir le grand vide produit par l'écartement des deux jambes, il n'eût réellement été bien placé en ce lieu, que dans le cas où le roi des dieux auroit été représenté assis et porté sur les ailes de son oiseau, comme beaucoup de monuments nous le montrent. C'est effectivement de cette manière que Stuart, dans l'ignorance où il étoit des dessins de Nointel, mais d'après l'inspira-

tion de Spon et Wheler, a imaginé son Jupiter au milieu de la petite composition tout-à-fait arbitraire du fronton, qu'il hasarda de restituer.

IX. — Nouvelle interprétation des figures placées au centre du fronton occidental.

Je viens de faire voir comment Spon et Wheler ont appliqué à l'idée et à l'image de la naissance de Minerve, le milieu du fronton occidental.

Voyons maintenant si en reprenant les mêmes figures, ou les éléments de la même composition du milieu de ce fronton, nous ne trouverons point que, sans aucun commentaire, sans aucune transposition d'idée, toutes ces figures, et chacune de leurs actions, conviennent mieux au sujet de la dispute, ou du combat de Minerve avec Neptune.

Il faut d'abord opter sur l'explication des deux figures de femme, l'une dans le char, l'autre en avant des chevaux, et décider laquelle des deux est Minerve ou la Victoire.

J'ai dit que dans le système de mon explication, le choix m'étoit assez indifférent.

Veut-on, avec Spon et Wheler, que ce soit Minerve qui soit dans le char, et que la Victoire la précède? Eh bien, je ne puis voir là autre chose que le triomphe de Minerve. Je le demande, y a-t-il une image plus claire de l'avantage remporté par la déesse sur le dieu de la mer? Pouvoit-on mieux rendre sensible cette supériorité, qu'en montrant la première, non pas en combat contre son adversaire, mais victorieuse, et paroissant chasser devant elle son ennemi, qu'on voit fuir à grands pas.

Selon cette hypothèse, que j'adopterai si l'on veut, pour ne pas trop contredire le témoignage de Spon et Wheler, qui ont reconnu Minerve dans la figure sur le char, je dirai que l'intention de l'artiste, en représentant la déesse sans armes et avec la simple tunique

flottante, auroit pu être d'indiquer par-là, le triomphe pacifique des arts et de l'agriculture sur la profession de piraterie, qui avoit commencé par être celle du commerce maritime. Le char seul, sans la Victoire qui le précède, n'eût pas expliqué ce qu'il s'agissoit de dire, qu'il y avoit eu débat, ou lutte, entre les deux adversaires, et que l'un l'avoit emporté sur l'autre. Comment l'action réciproque pouvoit-elle être mieux rendue à l'égard de celui qui avoit succombé, qu'en le montrant dans un mouvement, et avec une attitude qui semblent très-conformes à l'action d'un homme qui fuit.

Veut-on, d'après une autre manière de voir, dont je laisse chacun juge, que la figure prise pour la Victoire en avant des chevaux du char, soit plutôt Minerve, comme une indication d'égide, dans le dessin de cette figure par Nointel, peut le faire présumer [1]? L'opinion que je soutiens en acquerra plus de force.

Dès lors le sculpteur aura représenté, dans l'action de se combattre, les deux personnages principaux qui occupent les deux espaces les plus élevés du fronton, près de son angle supérieur [2]. Mais ceci exige que je développe deux considérations, qui se rapportent au langage de l'art, employé pour expliquer aux yeux et la contestation des deux divinités, et ce qui en fut le résultat, pour chacune des deux parties.

(1) Ce que j'avois laissé à l'option de chaeun est maintenant décidé, par le fragment même de cette partie de la Minerve que j'ai vu au Musée Britannique, et dont je donne le dessin, pl. I, fig. 3.

(2) M. le colonel Leake reconnoît la figure qui précède les chevaux pour être Minerve. L'égide placée, dit-il, sur sa poitrine le montre clairement, et il avoue que c'est un point convenu par les partisans de l'opinion contraire. Selon eux, ajoute-t-il, la déesse est vue dans le moment où elle vient de produire l'olivier, etc. « *Mais dans cette hypothèse*, continue-t-il, on ne peut expliquer pourquoi « l'artiste auroit donné un moindre degré d'importance à la déesse victorieuse, et auroit fait de son « rival vaincu la figure principale et la plus saillante de tout l'ouvrage. » — Pour moi, je ne m'explique point comment on peut faire de ceci une objection. Il est d'abord visible que les deux principaux personnages occupent les deux places principales du fronton, celles qui, les plus voisines de l'angle supérieur, ont le plus de hauteur. Il est visible ensuite que si on veut remettre une tête sur le corps de Minerve, cette tête sera précisément à la même distance de la pointe du fronton que celle du personnage viril. Il est sensible enfin que Minerve, personnage féminin, devoit être représentée dans une proportion un peu inférieure à celle du dieu, quel qu'il soit.

Premièremcnt, cet art étant de la sculpture en statues de ronde-bosse [1], comme j'espère le prouver, il n'eût pas été très-facile à l'artiste, de rendre intelligible au spectateur, je ne dirai pas l'action de chacun des contendants, mais que cette action et son produit ou son effet, étoient la matière de leur controverse. Admettons que l'un eût fait jaillir un bouillon d'eau, et l'autre un plant d'olivier, rien n'eût dit que cela étoit le sujet d'un débat ou d'une concurrence entre eux. L'art, qui ne peut rendre l'idée de rivalité, de défi, de contestation, que par les signes visibles de l'action et du mouvement, devoit, à l'effet produit dont on a parlé, joindre de la part des personnages rivaux, une pantomime qui exprimât aux yeux ce que le mot combat exprime tout de suite à l'esprit. Je trouve qu'il fut non-seulement convenable, mais néeessaire, de faire voir ici en état d'hostilité les deux personnages. Et véritablement dans les restes des deux figures, cet état me paroît encore exprimé de manière à ce qu'il soit difficile de s'y tromper. Je persiste à voir Minerve menaçante et Neptune dans l'action de fuir.

Mais cette attitude du dernier, dans un art où toute action est condamnée à l'immobilité, pouvoit encore laisser de l'équivoque. L'art devoit donc ajouter l'image ou l'idée visible de victoire, à l'idée ou à l'image de combat.

Cette seconde considération n'étoit pas moins importante, à l'égard d'un combat surtout où la défaite ne pouvait pas être exprimée comme s'il se fût agi d'un combat à mort. La sculpture du genre de celle de ce fronton, ne devoit pas occuper un espace proportionné à un sujet varié, où l'observation de l'unité seroit de rigueur. Elle avoit à remplir un de ces espaces continus en manière de frise, et sur une ligne trop longue, pour que toutes les figures pussent participer à une action unique. L'art du sculpteur suppose alors, qu'il use d'une sorte d'écriture figurée, qui, comme les caractères du discours, parle par

(1) La chose est aujourd'hui hors de tout doute.

succession d'idées ou d'images. C'est pourquoi, dans le sujet qui nous occupe, après avoir mis sous les yeux l'objet de la contestation, après avoir exprimé, par la pantomime de l'action, l'idée de rivalité et de combat, l'art pouvoit, vu la nature de l'espace, faire succéder l'image de ce qui fut l'issue du combat pour les deux rivaux. Ce qu'il pouvoit faire, il le fit, en exprimant ce résultat par la présence de la Victoire dans le char, à la suite de Minerve.

Ainsi, selon moi, se trouvent racontés, de la manière la plus claire, le sujet, le fait et le résultat de la dispute de Minerve et de Neptune.

Si l'on veut jeter les yeux sur l'ensemble de ce fronton occidental, restitué en parallèle avec l'ensemble du même, réduit à l'état où le dessin de Nointel nous le fait voir, on s'apercevra, je l'espère, que, sans rien changer à l'original, je n'ai fait, dans la restitution, que terminer chaque figure, en lui rendant l'intégrité de ses membres, selon l'intention de l'attitude indiquée par leurs restes. Ce que j'ai pu y ajouter, pour compléter l'idée générale de la scène, et remplir quelque lacune, ne change rien au thème dicté par le dessin de Nointel.

Faisant donc abstraction de ces petites additions, je demanderai maintenant si ce sujet, ne pouvant s'appliquer ni à l'idée, ni au fait de la naissance de Minerve, ne présente pas, d'une façon bien plus évidente, un combat entre les deux divinités? Je demanderai si, même en accordant le commentaire tout-à-fait inadmissible d'une présentation de Minerve, présentation sans aucun rapport avec l'accouchement de Jupiter, les attitudes contrastantes des deux divinités n'expriment pas beaucoup mieux l'idée de leur débat, que celle d'une introduction de la Déesse par Jupiter dans l'Olympe. Cette introduction d'ailleurs seroit si singulièrement figurée, que la personne présentée sembleroit aller en sens contraire de son introducteur?

Je dois maintenant justifier plusieurs des détails, par lesquels j'ai complété ce que la destruction avoit enlevé aux figures de ce fronton.

On sait aujourd'hui que l'usage assez général de la sculpture, dans ces temps, fut de donner aux statues de marbre, outre des substances

colorantes, beaucoup de détails accessoires de métal. Ainsi voyons-nous que l'on avoit certainement enlevé, au char de la victoire, et ses roues et sa devanture même, qui certainement furent en bronze. Ce n'est donc point un supplément arbitraire, que celui des parties constitutives ou indicatives de ce char[1]. Ce n'en est pas un non plus que celui des ailes rendues à la Victoire, ni celui du trident placé dans la main de Neptune, ou de la lance et du bouclier que dut porter Minerve.

Ce que je ferai remarquer comme addition, beaucoup plus arbitraire, et dont chacun pensera ce qu'il voudra, c'est le plant d'oliviers du côté de Minerve, c'est ce que j'ai figuré du côté de Neptune, afin de remplir un vide trop considérable, pour qu'on ne doive pas supposer, qu'il fut jadis occupé par quelque figure, probablement en rapport avec Neptune. Ce vide m'a fait penser que, si Neptune fit jaillir de terre un bouillon d'eau salée, la difficulté de rendre cet objet sensible en sculpture, auroit pu faire naître l'idée de placer auprès du dieu de la mer un petit dieu marin, se groupant avec son trident, et versant de l'eau d'une conque.

Du reste, ces additions, qu'on propose ici comme de simples hypothèses, sont telles, que si elles peuvent tendre à confirmer l'opinion que je soutiens, dans le cas où on les approuveroit, elles restent, dans le cas contraire, tout-à-fait indépendantes de ce qui en fait le fond et le point principal.

(1) Je ne saurois comprendre ce que veut dire M. le colonel Leake par ce groupe de têtes humaines placées sous les chevaux du char, qu'il a cru voir dans le dessin de Nointel. J'ai le dessin original de Nointel sous les yeux, et je puis certifier que ce qu'on a pris pour des têtes humaines, n'est autre chose que des traits vagues de crayon, peut-être pour désigner quelques débris en cet endroit, traits probablement encore échappés au dessinateur pour remplir un vide, traits enfin tracés sans intention, et dans lesquels, comme dans les nuages, chacun voit ce qu'il veut voir. Il paroît que de copie en copie, ces traits tant soit peu circulaires ont été modifiés et contournés par le graveur, de manière à produire jusqu'à un certain point l'illusion dont M. le colonel Leake a été dupe. La gravure de ce fronton, dans le IV^e^ tome de Stuart, présente effectivement de quoi motiver cette bizarre méprise; elle a été encore plus fortement articulée dans le IV^e^ tome de la traduction françoise de Stuart.

X. — Du reste des figures du fronton occidental.

Quelle que soit l'explication qu'on veuille donner de toutes les figures qui, rangées d'un côté et de l'autre de la scène du milieu, où est le sujet principal du fronton occidental, en occupent les parties rampantes, je dois avouer qu'ayant attaché moins d'intérêt à en spécifier la dénomination, j'adopterai volontiers celle qu'on leur assignera.

Je crois probable d'abord, quant au plus grand nombre, et je trouve prouvé par quelques-unes, que ce furent des divinités. Mais peut-on, de la nature de ces divinités, tirer quelque induction probante en faveur de l'un ou de l'autre des sujets, qui ont formé le point principal de cette controverse ? C'est sur quoi la suite de ces recherches montrera qu'on ne peut fonder que des conjectures fort arbitraires. Pour ce qui touche l'opinion de ceux qui ont prétendu voir, dans le fronton occidental, la présentation de Minerve aux dieux de l'Olympe, rangés sur la base de ce fronton, il me suffira d'un mot pour faire voir, que cette rangée de divinités est plus textuellement d'accord avec le sujet de la contestation de Minerve et Neptune. Apollodore nous dit qu'elle eut pour juges les dieux eux-mêmes. Rien ne fut donc plus naturel que de placer, des deux côtés de l'espace occupé par les deux contendants, les figures des arbitres de la contestation. Comme nous ignorons les raisons mythologiques qui purent décider l'artiste à représenter là telle divinité, plutôt que telle autre, j'abandonnerai volontiers cette recherche divinatoire à de plus habiles.

En suivant l'intention que j'eus de rétablir pour les yeux, dans leur ancien état d'intégrité, les figures, plus ou moins mutilées, qu'offre le dessin de Nointel, je dois encore prévenir l'objection qu'elles pourront présenter à ceux qui chercheroient, et ne trouveroient, dans la présence ou l'attitude de ces figures, aucun rapport d'intention qui semble les faire participer à l'action principale.

Et d'abord, je dois le faire remarquer, cette objection seroit également applicable à un sujet comme à l'autre. Les restes du fronton oriental (*voy.* planche II, fig. 1) nous montrent, comme l'ensemble du fronton occidental, des figures isolées ou groupées, non-seulement posées de façon à paroître étrangères au sujet principal, mais encore lui tournant le dos. On l'a déjà dit : des figures rangées sur une ligne droite, d'une telle longueur, ne pouvoient point paroître coopérer à une action générale; la chose eût encore été plus difficile à obtenir de figures qui, au lieu d'appartenir, comme celles qu'on fait de bas-relief, à un fond commun, lequel permet la variété des plans, étoient des [1] statues ou des groupes en ronde-bosse, isolés et placés tous sur le même plan, comme sur la même ligne. Enfin, il faut le dire, le système de la sculpture antique ne connut guère, dans ses compositions, ce que nous pouvons appeler *tableau,* ou représentation dramatique d'un grand nombre de personnages concourant, par des attitudes et des expressions concertées, à produire l'effet d'une action unique et pittoresque. Les emplois de la sculpture, et de beaucoup les plus multipliés, furent subordonnés à l'architecture, c'est-à-dire au besoin d'écrire, par suite de figures substituées aux inscriptions, sur un très-grand nombre d'espaces donnés, dont la condition étoit de ne comporter que des séries de personnages. Ainsi doivent se considérer ces innombrables bas-reliefs, dont un sujet occupe le milieu, et qu'accompagnent nombre d'autres figures sans mouvement, et sans aucune participation réelle à l'action représentée dans le centre.

Il en fut de même des frontons du Parthénon, qu'il faut regarder comme des frises occupées par des figures de plein-relief, au lieu de l'être de bas-relief, ce qui dut contribuer encore plus à leur isolement, et au défaut d'intérêt dramatique qu'elles présentent.

Ajoutons que presque toutes ont perdu des détails et des accessoires,

[1] *Voyez* la troisième partie, où ceci sera mieux prouvé.

signes qui jadis les faisoient reconnoître, et qui auroient pu, encore aujourd'hui, nous aider à leur rendre leur nom propre. Je ne présente donc les restitutions de leurs attributs que comme un moyen de compléter l'ensemble de chaque figure, et de pouvoir leur donner un nom; chose, je le répète, tout-à-fait indifférente à la solution de la question, principal objet de cette dissertation.

XI. — Côté gauche du fronton.

En commençant par l'angle gauche du fronton, pour le spectateur, il m'a paru que la figure couchée [1], à laquelle il manque la tête et un bras, auroit pu être le fleuve Ilyssus. C'est selon cette hypothèse que j'ai complété la figure. Pausanias nous apprend qu'aux deux angles d'un fronton semblable, celui du temple de Jupiter à Olympie, Pæonius de Mende (en Thrace), avoit placé, d'un côté, l'Alphée, et de l'autre, le Cladée, fleuves de l'Élide.

Le groupe qui vient après, et dont Stuart a reproduit l'ensemble dans un dessin fort correct, qui confirme celui de Nointel, représente deux figures, l'une d'homme assise à terre, drappée à mi-corps, l'autre d'une femme ayant un genou en terre, et s'appuyant du bras droit sur le personnage qu'elle accompagne. L'intention de ce groupe indique assez bien deux époux. Spon et Wheler crurent y voir les portraits d'Adrien et de Sabine son épouse.

Ces voyageurs ont éprouvé plus d'une sorte d'illusion sur tout ce qui regarde le Parthénon, et je ne saurois passer ici sous silence, celle qui tient à l'ensemble des sculptures de ses frontons. Ils crurent (je rapporte leurs paroles) *que les sculptures des deux frontons, n'étoient pas si anciennes que le corps du temple bâti par Périclès.* Ils se fondèrent sur ce que le marbre des sculptures des frontons, est plus blanc

[1] Stuart nous en a donné un dessin beaucoup plus grand et bien plus arrêté que ne l'est celui de Nointel.

que celui dont est construit l'édifice. Mais cette différence a pu provenir de plus d'une cause. L'abri du fronton, sous lequel elles se trouvèrent, n'a-t-il pas contribué à les préserver de certaines intempéries ? Disons ensuite qu'il put être fait, dans les carrières du mont Penthèle, un choix d'une qualité plus fine pour les statues que pour les colonnes. Enfin, sans prétendre, avec des voyageurs plus récents, que les figures du fronton sont de marbre de Paros, plus d'une carrière offrit aux Athéniens les variétés de marbre dont ils pouvoient avoir besoin. Rien d'ailleurs n'autorise à penser, que Périclès auroit laissé incomplète la partie la plus importante du temple de Minerve.

Je présume que cette idée de la ressemblance d'Adrien et de Sabine son épouse fut, de la part de Spon et Wheler, un effet de cette habitude qu'avoient alors les antiquaires, de tout expliquer par l'antiquité romaine. On pourroit alléguer que la flatterie avoit substitué, aux anciennes têtes, les têtes de l'empereur et de l'impératrice, sur les corps du groupe dont il s'agit. Mais ces têtes existoient encore au temps de Stuart, et l'artiste anglais, qui les vit et les dessina de près, eut bien plus de loisir et de moyens que ses prédécesseurs, pour s'assurer et de cette substitution de têtes, et du fait de la ressemblance, dont parlent Spon et Wheler. Toutefois, il dément formellement leur opinion, sans hasarder la moindre conjecture pour la remplacer. Ce genre de recherches n'entroit point dans les travaux de Stuart. Et puis, qu'auroit pu lui dire alors ce groupe isolé, et séparé de tout l'ensemble dont il avoit jadis fait partie?

Encore aujourd'hui seroit-il fort difficile, vu le manque d'accessoires symboliques, d'affirmer à quelles divinités peut être appliqué ce groupe. Si la figure de l'homme barbu peut servir d'indicateur, il sera possible d'opter entre Vulcain, Pluton et Hercule. Je me suis permis, dans ma restauration, d'en faire un Hercule, groupé avec Hébé.

Je serois porté à reconnoître, dans le groupe suivant, composé d'une femme drappée assise, d'un enfant qui s'appuie sur elle, et d'une

autre figure féminine debout, les trois personnages mystiques de Cérès, de sa fille et du petit Iachus, cet enfant de Cérès, dont il est fait si souvent mention dans les mystères éleusiniens. Je renvoie, sur cet objet, à la dissertation de Freret [1], pour y trouver de nombreuses preuves que l'Iachus des mystères de Cérès, n'avoit mythologiquement aucun rapport avec le Bacchus des Grecs. C'est pour mieux expliquer mon hypothèse, que j'ai placé la ciste mystique dans la main de la figure que je suppose être ici Cérès.

Il se pourroit que la figure qui est sur le fond, derrière les chevaux, eût été Mars. Mais, à défaut d'indication suffisante, on peut supposer que c'est simplement l'écuyer de la déesse. Ce qui reste de cette figure dans le dessin de Nointel, sa position et son attitude, semblent se prêter à motiver cet emploi. Toutefois, rien ne permet de la caractériser par un nom particulier.

XII. — Côté droit du fronton.

Je passe au côté droit du fronton, pour le spectateur, et j'en décrirai les figures, à partir de celle de Neptune.

J'ai déjà dit que le dessin de Nointel fait présumer, par le grand vide à la gauche de Neptune, qu'un objet quelconque devoit l'avoir autrefois rempli. Immédiatement après, vient dans le dessin, une figure assez foiblement indiquée, et un peu trop mutilée, pour qu'on puisse prononcer quelque chose de probable sur ce qu'elle fut, et sur ce qu'elle fit dans cette composition. La restauration que j'en donne est également insignifiante, et je n'y attache aucun sens déterminé.

La figure de femme assise, qui la suit, est tout à la fois plus claire à expliquer, et plus facile à restaurer. Il lui manque la tête et seulement la main gauche; mais le reste est entier. Sa draperie légère, qui s'entr'ouvre de côté, laisse paroître à nu la cuisse et la jambe gauches.

[1] Académie des Inscriptions, tome XXIII, page 256.

Le pied droit repose sur un poisson, qu'on peut supposer être du genre des dauphins (1). Il y a lieu de penser, d'après cet attribut, que la figure est une divinité marine, et l'on peut choisir, ce me semble, entre Thétis et Amphitrite.

Vient ensuite un groupe bien conservé d'une femme drapée, assise un peu plus bas, pour suivre le rétrécissement du tympan. Elle est vue de face, et elle tient deux petits enfants. On ne sauroit guère élever de doute sur son explication. J'y ai vu Latone avec ses deux enfants, et je l'ai restituée selon cette idée.

On ne peut hasarder qu'une interprétation fort arbitraire sur le groupe suivant. Le dessin laisse voir de profil une femme assise tout-à-fait à terre, entièrement drapée, dont la partie supérieure semble avoir éclaté du côté gauche, comme par l'effet d'un fil dans le marbre. Cette cassure permet toutefois de soupçonner que la tête de cette femme fut voilée. Sur ses genoux repose, vue de face, la figure d'une jeune fille entièrement nue, moins une petite draperie, qui tombe de la cuisse gauche; ses avant-bras sont cassés. Seroit-il permis de supposer que cette jeune fille seroit Vénus, sur les genoux de Thalassa?

En suivant l'ordre de ces restes de statues, la figure que le dessin indique immédiatement après est trop mutilée, trop insignifiante, pour qu'on veuille essayer de lui donner la moindre dénomination; je me suis contenté, dans ma restauration, d'en compléter la masse, selon l'indication approximative de son mouvement.

Les deux statues qui terminent de ce côté la série des personnages, sont évidemment composées dans l'intention d'obéir à l'espace, toujours décroissant, du fronton, et c'est pour répondre à la figure couchée de l'autre côté, et que nous avons cru être le fleuve Ilyssus,

(1) M. le colonel Leake, qui a voulu voir dans de simples traits de crayon sans forme, des têtes humaines sous les chevaux du char, se refuse ici à croire au poisson si nettement figuré sous le pied droit de cette figure. Il est possible (dit-il) que ce soit une pure invention du dessinateur. Apparemment que cette divinité marine contrarioit son système de naissance de Minerve, commentée par l'idée de présentation de la déesse aux dieux de l'Olympe.

qu'on a placé ici une femme couchée et drapée, mise par son attitude en rapport avec celle qui la précède, et paroît être d'une nature juvénile. Il ne seroit pas improbable qu'on eût voulu y représenter Bacchus et Libéra ?

Je ne m'étendrai pas davantage en conjectures, sur chacun des personnages que je viens de passer en revue. De quelque manière qu'on veuille les interpréter, on ne fera jamais que des suppositions gratuites et impossibles à vérifier, pour la plupart. Si l'on veut admettre que les divinités, rangées d'un côté et de l'autre des deux personnages principaux, ont dû l'être ainsi, comme étant du parti de l'un ou de l'autre, après la difficulté de les reconnoître toutes pour ce qu'elles furent, viendroit celle de deviner quel lien d'idée mythologique, ou d'opinion religieuse, les unissoit au culte de Minerve ou à celui de Neptune.

Ce que je voulois prouver, je crois l'avoir fait, en montrant par le discours et par le dessin, que toutes ces déités, quelles qu'elles soient, que Spon et Wheler, selon leur paraphrase du sujet désigné par Pausanias, font assister à la présentation que Jupiter fait de Minerve, ont encore plus le droit d'assister là, comme constituées juges de la contestation de Minerve avec Neptune.

XIII. — De la restitution purement imaginaire de ce fronton, par Stuart.

Peut-être trouvera-t-on excessif le soin que j'ai pris d'opérer une démonstration, dont l'unique but seroit de relever deux méprises, auxquelles on pourroit n'attacher que peu d'importance, malgré toutes les contradictions qui en résultent. J'avouerai que cette contestation est un peu moins sérieuse que celle des deux divinités, puisqu'il s'agit uniquement du nom d'un fronton, et point du tout de donner son nom à une ville.

Toutefois, à part l'intérêt qu'on peut mettre à décider, ce que représente effectivement le sujet contenu dans le fronton, dont le

dessin de M. de Nointel nous a si heureusement conservé l'ensemble, il m'a paru que ce dessin, légèrement tracé, quoique fidèle dans ses masses, ne pouvoit pas avoir la propriété d'en faire deviner l'effet ou l'ensemble pittoresque, surtout à ceux qui n'ont pas appris, soit à lire dans une esquisse ce qu'elle sous-entend, soit à compléter les figures que le temps a mutilées.

J'ai cru, qu'outre ce que la restauration des figures en litige rendroit de clarté à leur signification, le reste de la composition rétabli approximativement dans des traits plus terminés, pourroit redonner, quant à l'art, quelque idée d'un ouvrage aujourd'hui anéanti, ou inspirer à quelque autre le désir de faire mieux. Une semblable restitution est toujours une sorte de reprise exercée sur le temps et la destruction. On ne sauroit regarder comme perdu, tout effort qui auroit réussi à ressaisir quelques traits d'un des plus beaux édifices de l'antiquité.

J'y ai encore été encouragé par les essais aussi légers qu'inutiles qui en ont été faits. Stuart voulant donner une idée d'un des frontons du Parthénon, ne pouvoit s'appuyer sur rien de positif. Il n'eut, comme on l'a dit, aucune connoissance des dessins de Nointel. « Cependant « (dit-il), d'après les fragments que j'ai vus, et surtout d'après les « descriptions de Spon et Wheler, j'ai essayé dans la planche 6, de « donner une idée de ce que ce fronton pouvoit être dans son état « d'intégrité; non certes que j'aie eu la prétention de présenter une « restauration bien fidèle de cette partie du monument. J'ai seulement « voulu montrer quel effet devoit produire un si vaste fronton « rempli de sculptures de la plus belle exécution. »

En examinant cet essai de Stuart, on y est d'abord frappé d'une chose, c'est que la composition qu'il a imaginée, soit d'après quelques-uns des restes qu'il vit, soit, comme il le dit, d'après la description de Spon et Wheler, ne peut s'appliquer ni à l'un ni à l'autre des sujets dont Pausanias a donné l'indication, et ne convient pas mieux au prétendu commentaire de la naissance de Minerve. On n'y voit ni ce sujet, ni la présentation de Minerve par Jupiter, ni sa contestation

avec Neptune. C'est un assemblage purement arbitraire de figures de divinités, où l'on peut encore s'étonner de ne pas trouver les groupes du fronton oriental, qui devoient y exister au temps de Stuart. Je suis porté à croire que cette restitution fut tracée tout-à-fait d'idée à Londres, loin des lieux et des temps qui auroient pu la mieux inspirer.

Ceci, au reste, ne sauroit devenir un objet de reproche pour Stuart. Il a suffisamment déclaré qu'il n'avoit voulu donner qu'une idée de l'effet d'un semblable ouvrage.

Je ne dirai pas autre chose non plus. Mais je dois faire observer que j'ai eu sur Stuart l'avantage de la fidélité dans la composition, de la connoissance exacte du nombre des personnages, de leur pose, de leur mouvement, de leur ajustement, de leurs dispositions respectives, enfin d'avoir opéré d'après un dessin tracé sur l'original. Or, ce dessin ne sauroit être suspecté d'infidélité ni dans les masses, ni dans les rapports généraux de ses figures et de ses groupes. S'il y a manque de détails, il n'y a rien d'ajouté, rien de controuvé. Cent autres figures en bas-relief du même monument, comparées et aux dessins de Stuart, et aux originaux en marbre, comme aux empreintes en plâtre qu'on doit à M. le comte de Choiseul, attestent la véracité du dessinateur de M. de Nointel. Je donne enfin les figures de ce fronton, quand Stuart fut obligé de les imaginer.

Il faut encore prévenir qu'il s'est trompé sur la proportion, que le genre de sa composition l'aura probablement induit à donner au fronton qui la renferme. Lui-même nous fournit la preuve, dans les mesures dont il a si bien accompagné chaque partie de l'ordonnance de cette architecture, que le fronton dont il s'agit est trop surbaissé. Il a trouvé 101 pieds (anglois), d'angle en angle, à la marche supérieure du frontispice du temple. Or, pareille mesure d'angle en angle pour l'architrave. Cette mesure est encore celle qui résulte de l'addition des mesures partielles, sur son dessin, tant des diamètres des colonnes, que de leurs entrecolonnements. Mais la mesure qu'il donne en hauteur, au tympan de son fronton restauré, est de 11 pieds

6 pouces (anglois). Si donc, ouvrant le compas sur cette mesure de 11 pieds 6 pouces, on la porte sur la largeur du temple, on trouvera à celui-ci 116 pieds de large au lieu de 101. Preuve que le tympan du fronton restauré est surbaissé, dans le dessin de Stuart, de plus d'un pied.

Je dirai, dans la troisième partie, pourquoi Stuart fut ainsi porté à changer la mesure du fronton en hauteur, pour l'accommoder à sa composition.

TROISIÈME PARTIE.

XIV. — Témoignages des voyageurs sur les changements survenus dans le temple converti en église.

J'ai déjà eu occasion de dire et de montrer comment et pourquoi le pronaos du côté oriental, par lequel on entroit jadis dans le temple, avoit été détruit. Le petit plan de l'édifice, par Fanelli (*v.* pl. I, fig. 2), nous fait voir, ce que Spon et Wheler disent aussi [1], que les chrétiens, pour faire une église selon les rites des premiers temps, durent construire, à l'extrémité de la nef, ce que nos voyageurs appellent un *chœur,* ce que nous appellerons une *apside* ou *hémicycle.* Cette notion est trop précieuse pour que je ne cherche point à l'appuyer de tous les témoignages que l'on connoît moins, et qui se rapportent aux questions à résoudre.

Cornelio Magni, qui visita la Grèce peu de temps après Nointel, après avoir, dans une lettre datée d'Athènes, 15 décembre 1674,

[1] Tome II, page 152.

fait mention des détails et donné les mesures du Parthénon, dit en propres termes : « Au bout de l'édifice, les Grecs ajoutèrent, « selon l'usage de leurs églises, un chœur avec un *Sancta Sanctorum*, « qu'ils appellent *Aiodima*, et un demi-cercle avec plusieurs degrés, « pour les cérémonies pontificales, mais le tout aujourd'hui est con- « verti en mosquée, etc. (1) »

Dans les Lettres mémorables du recueil d'Antoine Bulifone, nous en trouvons une écrite par un capitaine de l'armée vénitienne, à un de ses amis, en date du 8 juin 1688, qui contient quelques détails sur l'enlèvement des chevaux et du char de la Victoire, et sur la chute qui en occasiona l'entière destruction. L'auteur de la lettre fait mention, en décrivant le temple changé en église « de coupoles dont les som- « mités se composoient de *mattoni a musaico*. Une bombe (ajoute-t-il) « tomba sur une de ces coupoles. Le temple en fut tout ruiné, et « beaucoup de statues, de coupoles et de colonnes furent réduites en « poussière (2). » Il n'est pas aisé de se rendre un compte exact de ce récit. Ne seroit-il pas possible de réduire ces notions de coupoles à la voûte de l'apside, bâtie en briques, et peut-être ornée de mosaïque? Les Grecs n'auroient-ils pas pu aussi élever, en avant de l'hémicycle, une petite coupole?

Ces renseignements, trop peu exacts pour qu'on cherche à se faire une juste idée des changements survenus dans l'intérieur de la nef du Parthénon, s'accordent tous cependant, avec le petit plan de Fanelli, à nous faire voir l'extrémité orientale du naos et le pronaos du temple, comme ayant fait place à une construction tout-à-fait nouvelle, et appropriée aux usages du christianisme.

L'énorme brèche que nous voyons avoir été faite dans le milieu

(1) *A capo di questa machina fu aggiunto da' Greci un coro, all' uso delle loro chiese, con un* Sancta sanctorum *da essi addimandato* Ajodima, *e un semi circolo di molti scaglioni per le officiature pontificali : ma oggi resta tutto convertito in una moschea.* Cornel. Magni. *Ibid.* tom. II, pag. 498.

(2) *In alcuni luoghi per ornamento vi erano alcune cupole, di cui estremità se componevano di mattoni a musaico. In una di queste cupole caddè la bomba, ecc. Lettere memorabili... raccolte da* Antonio Bulifone. *Raccolta seconda.*

du fronton oriental doit dater de cette construction : elle ne fut pas produite par les bombes du siége de 1687, puisque nous la trouvons dans les dessins de Nointel, faits en 1674. Cette perte du milieu de ce fronton, où résidoit sans aucun doute le sujet principal de sa composition, fut donc encore une cause de l'erreur où tombèrent tous les voyageurs, privés du parallèle que leur auroient fourni les deux sujets, si leurs frontons se fussent présentés à eux dans un état égal de conservation.

J'aurois sans doute éprouvé, pour contredire leur sentiment, la même difficulté, si je n'eusse trouvé, dans tout ce qui précède, les preuves que le côté occidental n'a pas pu être le côté d'entrée du temple. Maintenant que la preuve, tirée de la vue même du sujet placé du côté de l'orient, ne m'est plus nécessaire, je pourrois m'abstenir de toute hypothèse sur la manière dont la naissance de Minerve auroit pu y être figurée. Si je m'y hasarde, ce n'est pas sans doute, dans la vue de réparer l'irréparable perte des sculptures orientales du fronton, très-anciennement détruit, dans sa plus importante partie : c'est uniquement pour mieux faire comprendre à l'esprit et aux yeux, par une représentation très-authentique de la naissance de Minerve, et comment ce sujet, exprimé en sculpture, pouvoit être rendu sensible dans le fronton de l'orient, et comment il n'est ni rendu sensible, ni le moins du monde exprimé dans le fronton occidental.

XV. — Comment la fable de la naissance de Minerve est racontée par les mythologues.

Tous les poëtes et écrivains de l'antiquité sont d'accord sur le mythe de la naissance de Minerve. Il n'existe de différences entre leurs récits, que sur le nom d'un des acteurs de cette fable.

« Jupiter (dit Apollodore[1]) voulut jouir aussi de Métis, qui prit

[1] Apollod., liv. I, chap. 3.

« toutes sortes de formes pour se soustraire à ses poursuites. Étant « devenue enceinte, elle lui prédit qu'après la fille dont elle alloit « accoucher, elle auroit un fils qui seroit le maître du ciel. Dans la « crainte de cet événement, Jupiter l'avala, tout enceinte qu'elle « étoit. Le terme de l'accouchement étant arrivé, il se fit fendre la « tête par Prométhée, ou, suivant d'autres, par Vulcain, et Minerve « en sortit tout armée, auprès du lac Tritonide. »

Je ne me propose ni de commenter cette fiction mythologique, ni d'en expliquer le sens allégorique. Il me suffit d'indiquer le texte du sujet de notre fronton, et de faire remarquer que le fait, tel qu'Apollodore le rapporte, fut raconté de même par Hésiode, dans sa Théogonie; par Pindare; par Euripide, avec la variante de Prométhée au lieu de Vulcain.

Les origines ou naissances mythologiques des divinités formoient, si l'on peut dire, le fonds des croyances païennes, et la théogonie, source de toutes les fables, étoit en quelque sorte l'élément de la Religion. Rien ne fut plus fréquent, dans les ouvrages de l'art, que ces représentations théogoniques. Sur la base de la Minerve, placée par Phidias[1] dans l'intérieur du Parthénon, ce statuaire avoit figuré les naissances de vingt divinités (*vigenti dii nascentes*). On y voyoit entre autres celle de Pandore (*Pandoras genesin*). Ne fut-il pas fort naturel au même Phidias, chargé des sculptures du Parthénon, de choisir pour sujet à représenter, dans le frontispice principal du temple, la naissance de celle qui en étoit la divinité ?

Comment peut-on maintenant supposer que Phidias, qui devoit connoître la fable merveilleuse de cette naissance, dont les détails théogoniques sont encore aujourd'hui connus de tout le monde, n'en auroit pas fait son principal sujet, et ne l'auroit pas figurée, sous les traits qui devoient la rendre sensible aux spectateurs ? On avouera en effet que les adorateurs de Minerve, pour qui la merveille de sa

[1] Pline, liv. XXXVI, chap. 5.

naissance étoit un article de foi, ne se seroient jamais prêtés, aussi complaisamment que Spon et Wheler, à trouver l'histoire de l'accouchement de Jupiter, chanté par tous les poëtes, dans le sujet de la présentation de sa fille, dont personne n'avoit jamais fait mention.

On me demandera peut-être comment le fait de l'accouchement de Jupiter, et de la naissance de Minerve tout armée, sortant de son cerveau, a pu être rendu dans le fronton que je soutiens avoir dû renfermer ce sujet. A cela, je pourrois me borner à répondre que cette question est étrangère à mon objet, si, outre la considération dont j'ai déjà parlé, je ne trouvois sur un monument fort antique le fait dont il s'agit, traité selon tous les textes mythologiques, et traité d'une telle manière, qu'il me semble qu'on ne peut rien imaginer de mieux, pour occuper le milieu du fronton. (*Voy.* pl. III, fig. 4.)

XVI. — Patère étrusque où est figurée la naissance de Minerve.

On voit à l'Institut de Bologne une patère étrusque, rapportée par Dempster [1], par Gori [2], commentée par Foggini [3], et dont Lanzi [4] a expliqué les inscriptions. Elle représente la naissance de Minerve qui sort de la tête de Jupiter. La déesse a le casque en tête, le bouclier au bras et la lance en main. Jupiter est assis, tenant d'une main le sceptre, en forme de haste, et de l'autre la foudre. De chaque côté du dieu, se trouve une femme. A sa droite est celle qu'on reconnoît pour Diane, Junon ou Lucine, qui tient ses deux bras élevés, et semble, par l'action d'une de ses mains, favoriser la sortie du fruit de l'enfantement merveilleux. A la gauche de Jupiter on s'accorde à voir Vénus, que son costume à demi nu, le myrthe et l'oiseau (ou la co-

(1) *Etrur. Regal.*, tom. I, pag. 78.
(2) *Mus. Etr.*, tab. 120.
(3) *Dissertazioni Cortonesi*, tom. 2, pag. 93.
(4) *Saggio di lingua etrusca*, tom. 2, pag. 191.

lombe) désignent assez. Derrière Junon-Lucine, est Vulcain, encore armé de la hache qui a ouvert le crâne du dieu, et il semble contempler avec admiration le succès de son opération.

Je ne m'arrêterai point à commenter cette composition. Elle l'a été très-doctement par Foggini, et Lanzi n'a fait qu'ajouter, à l'évidence du sujet représenté, la certitude des noms de chaque personnage, noms écrits en caractères étrusques. Le savant antiquaire, comme l'on sait, a retrouvé la clef de cette écriture, et en a montré la ressemblance avec celle de l'ancien grec. Ce fut effectivement de la Grèce que l'Étrurie paroît avoir tiré les éléments du plus grand nombre de ses arts, mais bien certainement des sujets qu'ils traitèrent; et la fable de la naissance de Minerve en est une preuve incontestable.

XVII. — Du dessin de cette patère dans son application au fronton du Parthénon.

Si l'on veut maintenant examiner le sujet tracé sur la patère étrusque, il me semble qu'il peut donner matière à plus d'une considération.

Il faut remarquer d'abord qu'il en fut de l'art de dessiner en creux, sur ce qu'on appelle des patères, à peu près comme de celui des figures tracées sur les vases de terre cuite, beaucoup trop généralement appelés étrusques. Ces différents objets doivent être considérés comme des produits d'une industrie manufacturière. Quelque degré de capacité qu'on veuille supposer aux artistes employés à multiplier ces sortes de travaux, on ne sauroit leur accorder le mérite d'invention, de composition, de ce qui constitue enfin la pensée originale d'un très-grand nombre de sujets, que leurs ouvrages nous présentent. Il est bien probable que les fabriques avoient jadis, comme les nôtres aujourd'hui, un fonds de figures, de compositions, de scènes détachées, prises sur d'anciens originaux, sur des tableaux célèbres; que tous ces dessins formoient des types, qu'on copioit avec plus ou moins

de fidélité, et qui avaient pu, en se perpétuant, conserver des espèces de patrons de la plus antique manière de dessiner dans les écoles primitives.

Ainsi s'expliqueroit cette excessive différence de goût de draperies, de style, de dessin et de physionomies, qu'on trouve entre les peintures de deux vases contemporains, pour le galbe, la forme, la matière, le vernis, le travail, et trouvés dans le même tombeau, mais cependant séparés, dans leur style et leur composition, par l'espace de plusieurs siècles.

Pareille anomalie de style se rencontre sur les patères étrusques. Quelques-unes s'annoncent par une apparence de manière sans art, ou antérieure à tout art, à toute vérité imitative. D'autres, au contraire, offrent des compositions, des formes, des attitudes, des mouvements et des contours qui indiquent ou l'époque d'un art plus avancé, ou la copie d'originaux faits par les meilleurs artistes.

Dans cette dernière catégorie, il me paroît qu'on doit ranger le dessin, gravé sur cuivre, de la patère où se trouve la scène de la naissance de Minerve. Composition générale, agencement du groupe, caractère des têtes, style des draperies, costume des figures, pose et attitude de Vulcain, rien ne rappelle cette manière guindée, fausse et malhabile des contours, des draperies symétriques, cette absence de vérité, cette roideur gauche, cette affectation de tout montrer de profil, signes incontestables d'ignorance, et qui décèlent l'âge des premiers essais de l'imitation chez tous les peuples.

Si le goût de dessin et de composition de cet ouvrage nous eût offert ces traits du style primitif, qui, tant en Italie qu'en Grèce, précéda, dans un laps de plusieurs siècles, l'époque de Phidias, on pourroit supposer que l'idée de cette représentation de la naissance de Minerve, sur un instrument de sacrifice, sans doute en usage dans le culte de cette déesse, auroit pu se répéter, et, après s'être multipliée sous les mêmes formes, comme tous les objets consacrés par

la religion, auroit suggéré au sculpteur du fronton dont il s'agit, l'intention générale de son sujet.

Mais il en est autrement. La composition, l'ajustement, le dessin de cette scène tracée sur cuivre, témoignent évidemment d'un âge où les arts de l'Étrurie, quoique restés, par plus d'une raison, dans un grand état d'infériorité, à l'égard de ceux de la Grèce, en avoient toutefois reçu quelque reflet, et avoient perdu de leur première roideur. Il sera donc permis de croire que les grandes et célèbres compositions du Parthénon d'Athènes, furent plus ou moins reproduites en dessin, et que quelques-uns de ses sujets devinrent les objets d'une imitation libre, pour plusieurs de ces arts subalternes, qui, dans tous les temps, vivent aux dépens des genres supérieurs.

Il seroit alors probable que la patère étrusque auroit été, ce qu'on peut appeler une réminiscence du fronton de Phidias.

Dans tous les cas, et sans pousser plus loin ces conjectures, on trouvera, ce me semble, par la comparaison facile à faire du dessin de la patère[1] avec le sujet à sculpter dans un fronton, que la partie du milieu de ce fronton, vu son élévation, et l'exhaussement tout naturel de son angle supérieur, présentoit, à la composition que j'y restitue, l'emplacement le plus favorable. Minerve s'élevant au-dessus de la tête du dieu, y auroit été placée précisément sous l'angle; et rien n'eût été plus facile que l'exécution de ce groupe, surtout lorsqu'on sait que les figures de ces frontons, au lieu d'être sculptées en bas-reliefs, pris dans la masse de la matière qui leur sert de fond, étoient toutes des statues travaillées isolément, susceptibles d'être posées de même, et rapprochées les unes des autres, pour former l'ensemble de la composition générale[2].

[1] *Voyez* planche III, fig. 4 et fig. 1. .

[2] On en a déjà dit un mot ci-dessus, partie II, page 37.

XVIII. — Du genre de sculpture dans lequel furent exécutés les frontons du Parthénon.

Ce fait, relatif à l'exécution des deux frontons, est important à constater, parce qu'il nous apprend quel fut l'esprit qui dut présider à leur composition, et aussi dans quel esprit il faut aujourd'hui en juger.

La découverte qu'on vient de faire, au milieu des ruines du temple d'Égine, des statues nombreuses qui s'y étoient conservées, dans l'état d'une mutilation plus ou moins grande, nous offre l'exemple le plus applicable aux figures des frontons du Parthénon. Les statues Éginétiques sont en trop grand nombre, pour qu'on puisse supposer qu'elles ne servirent d'ornement qu'aux acrotères des frontons. La diversité de leurs poses, et celle même de leurs dimensions, excluroient cette hypothèse. D'après le peu de descriptions que j'ai dues à M. Fauvel, il m'est prouvé que ces statues avoient été composées pour suivre, dans leurs attitudes, les pentes des frontons ou la diminution progressive de leurs tympans.

Cette notion, bien authentique, m'ayant fait soupçonner, que les frontons du Parthénon avoient de même été peuplés de figures en ronde-bosse, et l'enlèvement du char de la Victoire avec ses chevaux, m'ayant encore confirmé ce système de décoration, j'en ai trouvé la preuve écrite dans les relations des voyageurs.

En effet, Spon et Wheler l'avoient dit, bien que personne ne l'eût remarqué: « Le haut de la façade (je rapporte leurs paroles), que les « Grecs appellent l'aigle, et nos architectes le fronton, est chargé d'un « groupe de belles figures de marbre, qui paroissent, d'en bas, grandes « comme nature. Elles sont de relief entier, et merveilleusement bien « travaillées. » Et plus loin, ils disent: « A la droite est une *statue*, « qui a la tête et les bras mutilés, habillée jusqu'à mi-jambe. »

La lettre déjà citée (*voy.* plus haut, page 46), d'un capitaine de l'armée vénitienne, après avoir fait mention du dégât occasioné au

temple de Minerve, par la chute des bombes, termine en ces termes: *E sfragellate in minutissima polvere restarono molte statue, ecc.*

Fanelli, en parlant de ces figures, les appelle des statues: *folta schiera di statue* (pag. 318) [1].

Il doit résulter de ces notions, que l'art d'ordonner les sujets d'un fronton, au moyen de statues alignées sur sa base, comportoit on ne peut pas moins l'idée d'un ensemble de composition, ou tous les mouvements des personnages, toutes les actions doivent tendre et concourir, avec plus ou moins d'évidence, à un centre commun, c'est-à-dire au développement d'un seul fait, ou du sentiment unique qui les rassemble. Mais il est sensible encore que plus un fronton aura d'étendue en longueur, plus il sera difficile d'établir un tel accord; accord que la peinture seule pourroit réaliser par la variété des plans, et par la profondeur des espaces qu'elle se procure.

L'ordre dorique, vu l'énergie de son caractère, et la grande saillie de ses formes et de ses profils, dut être très-favorable au système de décoration des frontons par des statues. Ainsi, au temple de Minerve, la profondeur du fronton étoit de deux pieds et demi, reculée plus que suffisante, pour recevoir des statues de ronde-bosse dans quelque position qu'elles fussent. Le sculpteur, obligé aussi de conformer les saillies de ses figures à celles des membres de l'architecture, dut préférer l'usage de la ronde-bosse à celui d'un relief très-saillant, qu'il eût fallu faire et tailler sur place, à même la masse d'un tympan bâti en marbre. La construction de celui des frontons du Parthénon ne se seroit pas prêtée à cet usage. Nous avons vu que son tympan avoit été revêtu en dales de marbre.

Si donc on veut se représenter une ligne de quatre-vingts pieds de longueur en statues, et nécessairement (à quelques exceptions près)

[1] Ces notions ne peuvent plus aujourd'hui être l'objet du moindre doute. Les statues d'Égine, transportées et restaurées à Rome, doivent orner le Musée de Munich. Les restes des statues retrouvées sur les frontons du Parthénon ont été transportés, par mylord Elgin, à Londres, et font l'ornement du Musée Britannique.

sur le même plan, on concevra qu'il ne put y avoir lieu de la part de toutes ces figures, à être mises en rapport avec le sujet placé au centre. Aussi, comme nous l'avons déjà dit, cette prétention ne paroît point être entrée dans les données des compositions de Phidias.

La sujétion imposée par la forme du cadre où les figures étoient renfermées, avoit dû offrir au compositeur une autre difficulté, qu'il sut vaincre ou éluder avec assez d'adresse. On voit en effet que le tympan d'un fronton est un espace triangulaire, dont la superficie offre un fond qui va toujours en se rapetissant, depuis l'angle du sommet jusqu'aux angles inférieurs. Si les statues appliquées contre ce fond devoient, par leur proportion, en suivre la diminution progressive, on verroit, dans cette suite de figures décroissantes, une inégalité de mesure, tellement disparate, que l'aspect d'un tel ensemble deviendroit ridicule.

L'art, dans la disposition de ces figures, consista donc à y ménager, à quelques variétés près, un certain moyen terme de mesure et de proportion, ce qu'on obtint, en plaçant les personnages, selon la hauteur qu'ils devoient occuper, dans une disposition, et avec une attitude qui permissent de les subordonner à l'espace donné. Ainsi, après ceux qui sont debout, dans la région la plus élevée du milieu, on en voit qui sont assis plus haut, d'autres plus bas, d'autres sont agenouillés, comme aux frontons d'Égine, comme la figure prise pour Sabine, dans le fronton occidental du Parthénon; d'autres sont vus assis tout-à-fait à terre, d'autres sont couchés, dans des poses plus ou moins allongées. Tel est, à un des angles inférieurs du fronton occidental, le personnage que nous avons cru être le fleuve Ilyssus; telle la figure de femme qui occupe, dans la même posture couchée, l'angle inférieur correspondant à celui de l'Ilyssus. C'est faute d'avoir pu connoître ce système de décroissance des statues, par leurs poses, que Stuart s'est vu obligé, dans la représentation arbitraire de son fronton, d'en abaisser le sommet, pour ménager à ses figures des dimensions moins inégales.

Les restes du fronton oriental, qu'a fait dessiner M. de Nointel, sont précisément ceux des figures qui en occupoient les régions les plus proches des deux angles inférieurs. Aussi voyons-nous ces espaces remplis par des statues, ou des groupes de personnages d'une grande et belle dimension, mais assis fort bas, agenouillés ou couchés. Les deux angles inférieurs, dans leur plus étroit espace, renferment des têtes de cheval, dont la hauteur est parfaitement assortie au local; mais les dessins de M. de Nointel ne sauroient nous expliquer la raison morale, qui les a fait placer en cet endroit, c'est-à-dire le sujet qu'elles expriment. J'ai assez annoncé que je ne m'étois proposé de commenter et d'expliquer ces frontons, que sous le rapport des deux méprises occasionées par la fausse interprétation du sujet renfermé dans le fronton occidental, et par les changements que le temple avoit subis. Je laisse à d'autres le soin d'établir quelques conjectures, sur les figures de divinités, dont le crayon du dessinateur de M. de Nointel nous a conservé les esquisses.

APPENDICE.

Depuis l'époque où ceci fut écrit, les fragments et les restes de l'un et de l'autre fronton ayant été transportés à Londres, par mylord Elgin, comme je l'ai dit dans le préambule de cette dissertation, plus d'un critique s'est occupé de redonner des noms au plus grand nombre de ces figures, et je ne saurois mieux faire que de renvoyer le lecteur curieux de semblables recherches à l'ouvrage de Visconti, dont j'ai déjà fait mention. La connoissance de ces précieux modèles de la plus belle école de la sculpture grecque, devoit fort peu ajouter ou changer

à mon travail, dont elle a toutefois confirmé le principal objet. Malheureusement, en effet, le fronton occidental, presque entier dans le dessin de Nointel, se trouva être celui qui avoit conservé le moins de figures. Une seule, celle que j'avois appelée, et qu'on nomme encore l'*Ilyssus,* fut transportée par mylord Elgin, qui laissa en place le groupe voisin, pris jadis pour Adrien et Sabine, par Spon et Wheler. De ce fronton, il ne fut plus possible de recueillir que le torse de Neptune, deux fragments de Minerve, que je rapporte ici (pl. II, fig. 3 et 4), d'autres restes de femmes drapées, peu reconnoissables, dont l'une [1] m'a semblé avoir appartenu à la figure que j'ai appelée Thétis ou Amphitrite; l'autre est incontestablement un morceau du groupe de Latone.

Le fronton oriental, au contraire, jadis détruit dans toute la partie du milieu, s'est trouvé avoir encore toutes les figures que l'on voit sur le dessin de Nointel, et qu'on admire dans le musée britannique, au nombre de sept, savoir: ce qu'on appelle les trois Parques, l'Iris, la Cérès avec Proserpine, et le Thésée [2].

Deux autres morceaux du même fronton, les têtes de chevaux qui remplissoient les angles inférieurs, ont été aussi transportés à Londres, et c'est à cela que nous devons de pouvoir expliquer ce que les dessins de Nointel n'avoient pu nous faire comprendre, et ce qui avoit induit encore Spon et Wheler à croire, qu'il y avoit quelque rapport entre une de ces têtes de cheval, et Neptune.

Ayant vu et dessiné, à Londres, ces têtes, je me suis permis d'en donner une idée, dans la restitution des objets encore subsistants du fronton relatif à la naissance de Minerve. Comme ce qui regarde le sens qu'il faut attacher à ces représentations de têtes de chevaux, ne me paroît tout-à-fait explicable, qu'en rapprochant les fragments originaux qu'on en voit à Londres, du dessin de Nointel, je termi-

(1) *Voyez* mes lettres à Canova, sur les marbres d'Elgin, publiées en 1818.

(2) Voyez *the Elgin marbles, etc.*, by the Rev. E. L. Burrow; London, 1817.

nerai par cette légère discussion, ce qui peut coutribuer à éclaircir la restitution du fronton oriental.

Quand on examine le dessin que Nointel nous a donné de ce fronton, selon l'état de ruine où il se trouvoit de son temps, on aperçoit dans l'angle gauche (pour le spectateur) deux têtes de cheval qui se dirigent en haut, et le côté opposé fait voir une tête de cheval dont le mouvement se porte en bas; cette tête même semble déborder la base du fronton. Derrière elle, on distingue le trait, assez léger, d'une seconde tête, voisine du tympan, et qui paroît avoir à peu près le même mouvement.

Il n'y avoit que le déplacement de ces objets qui pût révéler le sujet qu'ils exprimèrent. Vus et dessinés d'en bas, il étoit impossible, surtout dans leur état de dégradation, que le dessinateur en comprît l'idée, et pût la rendre sensible.

Les deux têtes de cheval, du côté gauche, forment donc un groupe, sculpté sur une plinthe, laquelle se raccorde avec une autre plinthe, où l'on voit, comme sortant de l'eau, le haut des épaules, les bras et la tête (à la vérité dégradée) d'un personnage qui, sans aucun doute, tenoit les rênes des deux coursiers, figurés eux-mêmes dans un état d'ascension, comme sortant du sein des flots. Les deux plinthes réunies de ces trois objets, qui ne forment qu'un seul groupe, sont sculptées de manière à offrir l'image de l'ondulation : en sorte qu'il ne peut y avoir de doute, que l'intention de l'artiste fut de représenter la sommité d'un homme porté dans un char attelé de deux chevaux qu'il conduit, mais encore submergés, et au moment où ils commencent à sortir du sein des eaux, en se dirigeant vers le ciel.

Il est évident que l'intention a été de figurer là, sous quelque nom que ce soit, le soleil levant, ou l'image d'Apollon sortant du sein de la mer.

Maintenant, reçoit tout naturellement son explication, ce cheval de l'angle opposé du fronton dans le dessin de Nointel, et dont la tête, chef-d'œuvre de sculpture, se voit au musée britannique. La

direction de cette tête, on l'a déjà dit, est tout-à-fait contraire à celle des têtes du groupe précédent. Lorsque celles-ci indiquent l'idée d'émersion, l'autre, par le contraste de sa pose, devoit, aidée surtout du parallèle que le spectateur en faisoit facilement, lui désigner l'action d'immersion. C'étoit donc simplement, selon moi, le soleil couchant.

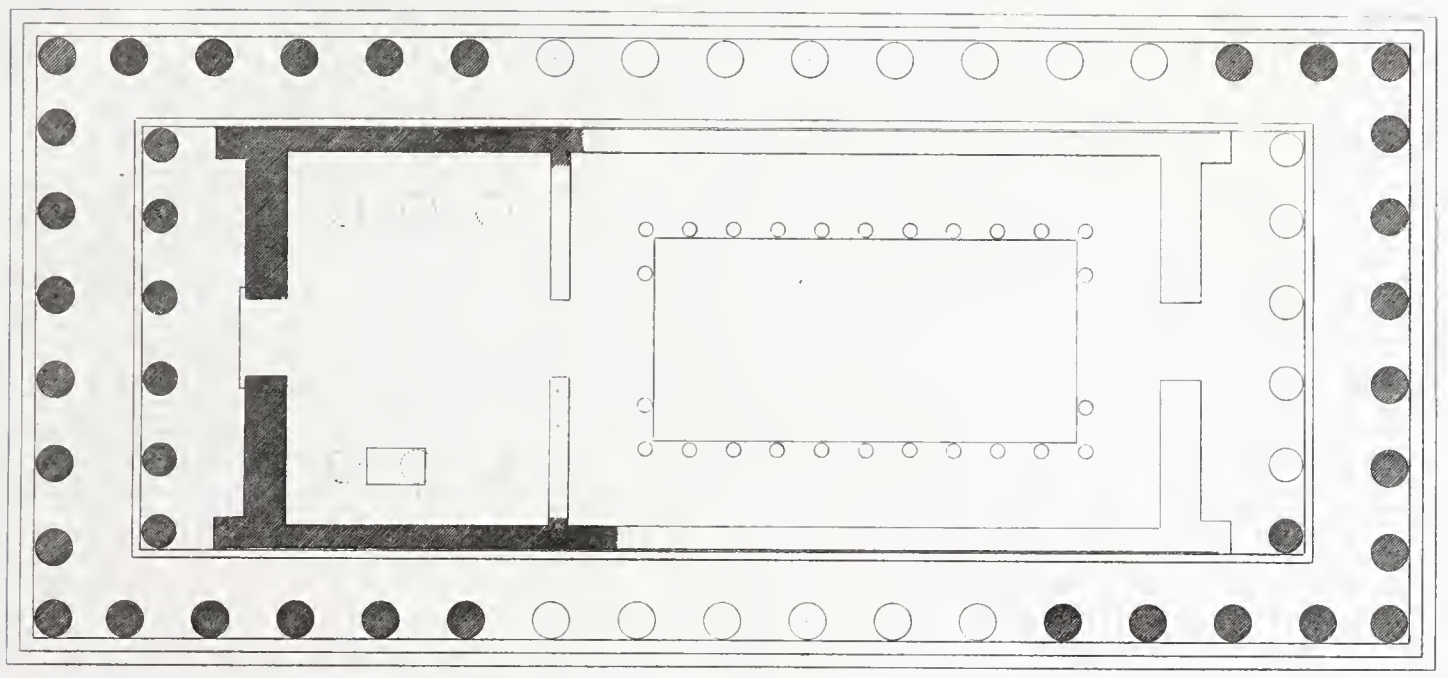
Comme, sur le dessin de Nointel, on trouve, entre la figure couchée de ce côté et la tête de cheval, un espace assez grand pour avoir dû contenir une figure, il m'a semblé qu'il auroit pu être rempli par la portion supérieure ou le torse d'un personnage, peut-être le même Apollon, figuré dans une attitude indiquant l'action d'immersion, ou de se plonger dans la mer. C'est dans cette légère intention que j'ai hasardé de remplir la petite lacune dont je viens de parler.

A l'égard de la grande brèche de ce fronton, on verra, je l'espère, sans qu'il soit nécessaire d'en prévenir, qu'excepté les figures du milieu, empruntées à la patère antique, pour redonner l'idée du sujet de la naissance de Minerve, les autres personnages, qui garnissent l'intervalle à remplir, ne sont véritablement là qu'un remplissage. C'est pourquoi je me crois dispensé d'en rendre compte : n'ayant mis aucune importance dans leur choix, je désire qu'on les regarde avec la même indifférence.

PLAN DU TEMPLE DE MINERVE

d'après le dessin de Stuart.

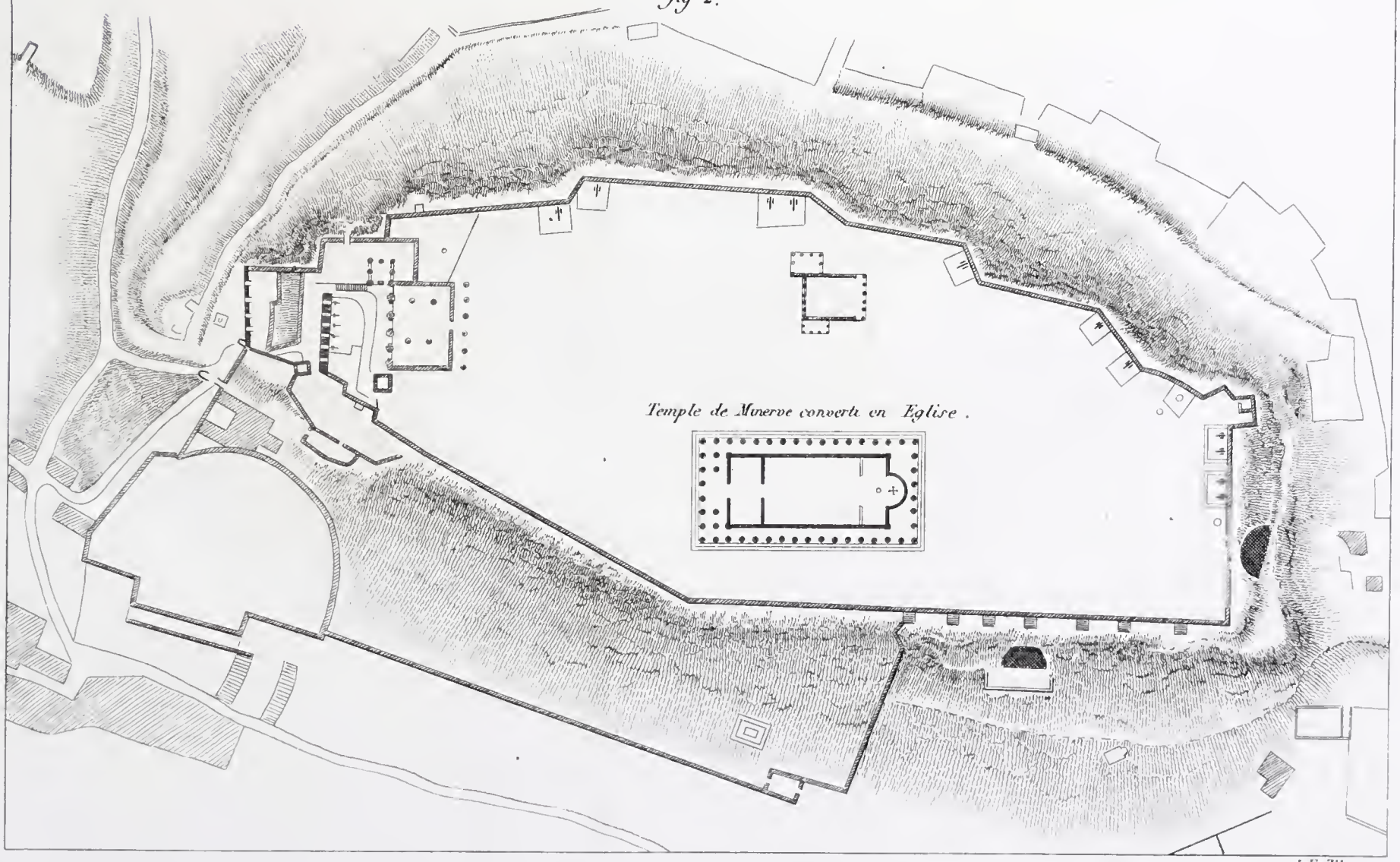
fig 1.



PLAN DE L'ACROPOLE AVEC LE TEMPLE DE MINERVE

Dessiné par FANELLI, en l'an 1687.

fig 2.



J.F. Thierry

FRONTON OCCIDENTAL DU TEMPLE DE MINERVE

Copié sur le dessin original de NOINTEL *fait en l'année 1674*

fig 1

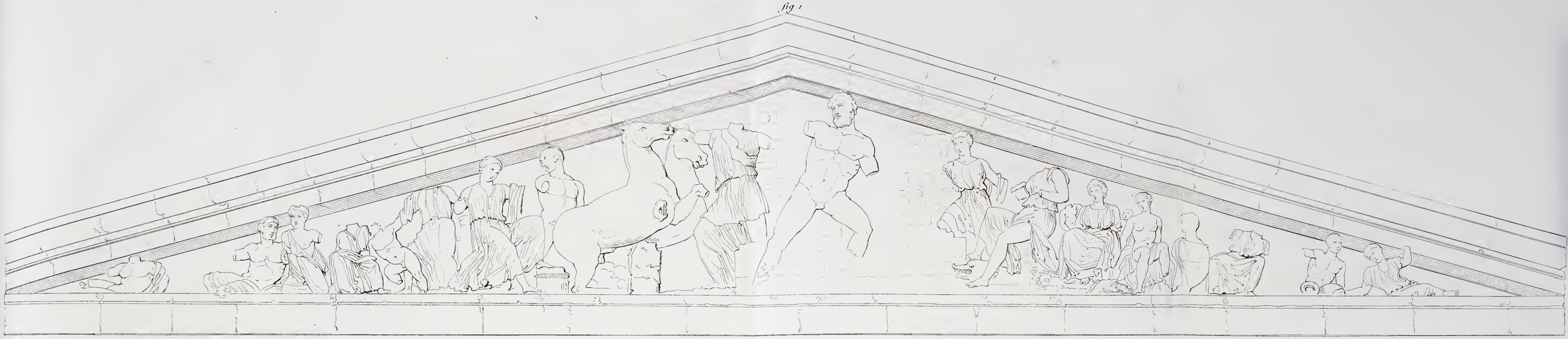
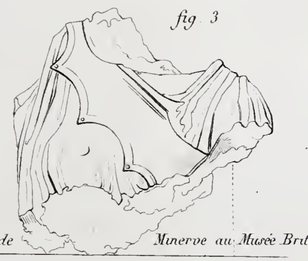


fig 3



Fragment de la figure de Minerve au Musée Britannique

fig 2

fig 4.

Fragment de la tête de Minerve au Musée Britannique.

RESTAURATION DU FRONTON OCCIDENTAL DU TEMPLE DE MINERVE

D'après le dessin original de NOINTEL.

FRONTON ORIENTAL DU TEMPLE DE MINERVE

Dans l'état de dégradation on le représente le dessin de NOINTEL *fait en l'an 1674.*

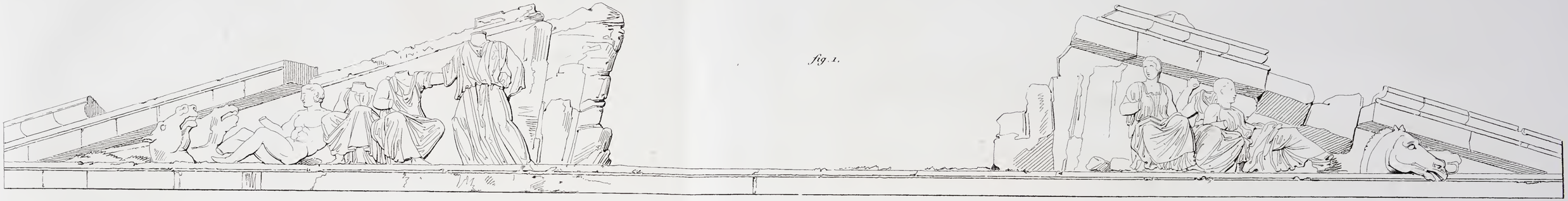


fig. 1.

fig. 2.

fig 3

D'après l'original au Musée Britannique à Londres.

fig. 4

d'après une patère étrusque

RESTITUTION CONJECTURALE DU FRONTON ORIENTAL OU DU SUJET DE LA NAISSANCE DE MINERVE.

D'après le dessin d'une patère antique de l'institut de Bologne.

RESTITUTION

DE LA MINERVE

EN OR ET IVOIRE,

DE PHIDIAS,

AU PARTHENON.

RESTITUTION

DE LA MINERVE

EN OR ET IVOIRE,

DE PHIDIAS,

AU PARTHÉNON.

I. — Avant-propos.

Entre les grands ouvrages de la sculpture polychrome des anciens, il en est peu qui aient été plus vantés que la Minerve d'or et d'ivoire, exécutée par Phidias pour le Parthénon d'Athènes. Elle paroît avoir tenu le second rang parmi ces sortes de monuments. Une multitude d'écrivains en a fait mention, et toutefois aucun ne l'a décrite en entier. Quelques détails de cette masse colossale ont seulement été recueillis par Pausanias, et surtout par Pline; mais comme aucun d'eux ne s'est mis en peine d'en embrasser l'ensemble, cet ensemble, sa composition, son ajustement et son style, sont des objets sur lesquels la critique de l'art éprouve plus d'un genre d'incertitudes.

On ne doit pas douter, cependant, que dans ce grand nombre de figures de Minerve antiques qui nous sont parvenues, il n'existe quelque tradition plus ou moins complète de celle du Parthénon. Ces statues offrent de nombreuses variétés, à ne considérer que les détails d'exécution dont l'artiste était toujours le maître, et qu'il savoit modifier de mille manières. Mais quand on analyse les différentes espèces de types consacrés à la représentation de Minerve chez les anciens, on trouve que ces types peuvent se réduire à quatre ou cinq, répétés

de toute sorte de façons, par les artistes qui se sont succédé pendant une douzaine de siècles.

Il est difficile de supposer qu'une statue aussi célèbre que celle du Parthénon, n'auroit pas été un objet d'imitation pour les siècles qui ont suivi celui de Phidias, et que le type, selon lequel cet artiste conçut et exécuta un aussi fameux monument, ne se seroit pas transmis et reproduit dans les ouvrages de ses successeurs.

Non que je veuille prétendre que Phidias ait été, à proprement parler, l'inventeur de ce type. Avant lui, toutes les créations mythologiques avoient déjà reçu du génie de l'art des formes déterminées et des caractères distinctifs; mais je pense que ce célèbre statuaire, par la grandeur de ses conceptions, et par la perfection de son talent, dut contribuer à fixer de plus en plus les formes particulières de chaque divinité, les nuances caractéristiques de leur manière d'être, selon leurs divers emplois : et ce sont ces différences que j'appelle ici les types divers, selon lesquels s'exécutoit la statue d'une même divinité.

Minerve se peignoit diversement dans l'esprit de ses adorateurs, selon qu'elle étoit la déesse de la guerre, la déesse des conseils, la déesse de la science, la déesse des citadelles, la déesse des jeux athlétiques et des victoires pacifiques du Stade. Il ne faut pas douter que toutes ces diversités de caractère n'aient été exprimées aussi dans les effigies de cette divinité, par la pose, l'action, les attitudes variées que les artistes lui donnèrent; par l'ajustement de ses draperies, par les formes de son casque, par les attributs qui l'environnoient, par l'air de sa physionomie, et par un certain style plus ou moins sévère, plus ou moins gracieux, qui se manifestoit autant dans l'ensemble de l'ajustement général, que dans le goût même de l'exécution.

Nous trouvons que Phidias fut auteur de six statues de Minerve, qui toutes, excepté la Lesbienne, qu'on donnoit pour être son chef-d'œuvre, et dont nous ignorons la dimension, furent d'énormes colosses. Il avoit fait sur l'Acropolis d'Athènes la Minerve Poliade, dont l'aigrette s'apercevoit de *Sunium*. Elle étoit en bronze, accompagnée

du symbole de sa ville, et d'un bouclier, dont les sujets avoient été gravés par Mys, sur les dessins de Parrhasius. La seule circonstance du bouclier ainsi orné, nous apprend, par exemple, que cette Minerve ne portoit pas son arme au bras, mais s'appuyoit dessus. Autrement, les sujets du bouclier, à ce point d'élévation et dans cette position, auroient cessé d'être visibles. Phidias avoit dû donner la même position au bouclier de la Minerve du Parthénon, comme on s'en convaincra; ce qui indique déjà que la figure étoit représentée en repos.

Il ne dut pas en être de même de sa Minerve *Aréa* ou Belliqueuse, dont la dimension, selon Pausanias[1], étoit semblable à celle dont on vient de parler, et qui remplissoit l'intérieur d'un temple de Platée. Elle fut sans doute dans l'action de marcher, le bouclier au bras, et dans un tout autre style d'ajustement. Il est probable que sa Minerve Ergané, ou déesse de l'industrie, qui ornoit à Élis[2] le temple de l'Acropolis de cette ville, fut encore dans une autre attitude et dans un goût fort divers. Un coq étoit sur son casque; et Pausanias ne semble pas avoir été fort heureux à deviner le sens de ce symbole, lorsqu'il dit que le coq est de tous les oiseaux le plus courageux, ou que peut-être il étoit consacré à Minerve Ergané. Il n'y avoit pas lieu à incertitude : le coq, dont le chant matinal appelle les hommes à l'ouvrage, dut fort bien appartenir à la déesse du travail, et je pense que dans ce simulacre d'or et d'ivoire, Minerve fut représentée assise.

Phidias, dans un si grand nombre de statues de Minerve, aura sans doute embrassé les diverses manières de représenter cette divinité; et, comme je l'ai dit, il est difficile de se refuser à l'idée, que les figures antiques que nous possédons, doivent contenir des traditions plus ou moins fidèles, des divers styles ou manières d'être, sous lesquelles ce statuaire reproduisit tant de fois la fille de Jupiter. Dès lors il ne s'agiroit que de faire, entre ces statues, le choix de celle qui seroit le plus en rapport avec la Minerve du Parthénon.

(1) Paus., liv. IX, chap. 4.
(2) *Id.*, liv. VI, chap. 26.

L'application de ce genre d'analogie deviendroit à la vérité, extrêmement arbitraire, si rien ne pouvait déterminer la critique, dans l'adoption du style et de l'ajustement, qu'il conviendroit d'affecter à telle ou telle statue de Minerve. Mais, lorsque le motif général d'une statue est donné par les descriptions; lorsque sa pose, ses accessoires, quelques caractères de sa draperie peuvent passer pour constants; lorsqu'on connoît son action et son attitude, la destination de l'ouvrage, l'intention qu'on eut en le faisant, et l'ordre d'idées auquel il correspondoit, il n'est pas fort difficile alors de décider quel est, entre les divers types de Minerve, celui qui se rapporte aux données préalablement établies.

Le style ou le goût qu'il faut approprier à l'ouvrage inconnu qu'on veut restituer, d'après ceux que nous connoissons, est encore une de ces choses moins équivoques que l'on ne pense. Dans les ouvrages de l'art, comme dans ceux de l'esprit, il y a de ces vraisemblances, qui sont des vérités pour le sentiment. On ne parvient pas, si l'on veut, à les démontrer, mais elles ont force de preuve, dans leur genre; et de même que l'homme versé dans la connoissance des différents styles des écrivains, ne se trompe ni entre eux, ni entre les manières d'écrire des siècles où ils vécurent, de même le goût exercé dans les matières de l'art, distingue avec clarté entre les statues antiques, celles qui se rapportent à chacune des manières de faire des diverses époques de l'art, ou qui correspondent à des styles nationaux, ou qui portent le caractère de telle ou de telle autre pratique de la sculpture.

Ce dernier genre de critique a peut-être été mis moins en usage que les autres, dans l'appréciation des statues qni nous restent, et cependant il ne faut pas douter que presque toutes, étant des copies faites en marbres, d'après des originaux qui ne furent pas tous de la même matière, il doit y régner certaines diversités de goût, qu'on expliqueroit imparfaitement par d'autres raisons.

Mais l'influence que le genre de la matière put avoir sur le style et le goût des statues qu'il s'agit de restituer, se fait particulièrement sentir à l'égard des ouvrages qui appartinrent à cette division de

l'art de la sculpture, qu'on appela Toreutique, et dont la statuaire en ivoire faisait partie. L'on verra, je pense, que la Minerve du Parthénon ayant été d'or et d'ivoire, et un composé de toutes les richesses que le luxe de l'art savoit déployer, cette seule considération nous conduit à chercher les analogues de cette statue, dans celles des figures de Minerve, où brille le style à-la-fois le plus riche, le plus varié, le plus abondant en détails.

Il y a plus d'une manière d'envisager ces grands ouvrages de sculpture polychrome, qui décoroient les temples de l'antiquité. Non-seulement l'art les employoit comme ornements des édifices sacrés, mais aussi comme sujet, matière, ou récipient (qu'on me passe ce terme) de toutes sortes d'ornements. On regardoit aussi un colosse d'or et d'ivoire, et, en général, on traitoit toute statue religieuse, dont on prétendoit rendre l'aspect au plus haut point recommandable, à peu près de la manière dont l'architecture traite les édifices, dont elle veut donner la plus grande idée; c'est-à-dire, qu'on se plaisoit à y introduire les matières les plus rares, les plus riches, les plus agréables à l'œil; et cela, parce que, s'il y a dans les ouvrages de l'art une beauté indépendante de la matière, il y a aussi, dans certaines matières, une beauté qui ajoute une valeur à la valeur même de l'art.

Les colosses d'or et d'ivoire étoient donc tout à la fois objets et sujets de décoration. Ce point de vue dont je ne développerai ici que quelques aperçus, ayant presque toujours échappé aux savants critiques, qui ont apprécié les ouvrages de la sculpture antique, abstraction faite de leurs matières, et des combinaisons auxquelles elles donnèrent lieu, il est résulté de là des jugements tout-à-fait contradictoires; et la Minerve du Parthénon, vantée par toute l'antiquité, a passé auprès des modernes pour un chef-d'œuvre de bigarrure.

Je n'ai pas le projet de discuter ici les principes de goût, qui peuvent décider la question de l'emploi de plusieurs matières, et de couleurs diverses, dans une statue; mais l'art de la toreutique, en tant qu'il étoit spécialement l'art de faire de la sculpture ornée, ayant

dû, comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer ailleurs[1], porter le goût de l'artiste à la multiplicité des détails et des objets d'ornement, les statues conçues et exécutées selon ce goût, ont été d'autant plus mal jugées par les modernes, qu'ils ne les ont ni aperçues dans leurs vrais rapports, ni appréciées avec la mesure qui leur convient. Ainsi la mention de quelques légers détails de parure dans la Minerve du Parthénon, a soulevé tous les critiques, et a fait porter contre cet ouvrage toutes sortes d'accusations.

Mon intention ici est donc moins de répondre à ces accusations, que d'examiner et de produire les pièces mêmes de ce procès. La première chose et la plus importante, est, sans doute, la connaissance précise des faits sur lesquels repose le point en litige. Or, les faits ici, sont l'ouvrage même de Phidias : c'est cet ouvrage que je me suis proposé de reproduire, d'après les descriptions et les analogies rapprochées entre elles. Quand je dis l'ouvrage, je n'entends qu'une idée, une image vraisemblable et approximative quant au fond de l'art, mais assez exacte et assez complète, quant à la composition, et quant à son effet, pour qu'au moins en ce genre, la critique ne marche plus au hasard et sans appui.

Quoique la Minerve du Parthénon n'ait pas offert dans sa compositions, un ensemble d'ornements et de décorations aussi considérable que celui des colosses d'or et d'ivoire, assis sur des trônes, puisqu'elle étoit isolée, et simplement en pied sur une base, nous allons voir cependant que par la variété des objets, des accessoires et des matières qui entrèrent dans sa formation, elle fut un composé tout aussi rare, tout aussi précieux, tout aussi varié, que celui des autres monuments, dont j'ai entrepris ailleurs de retracer le genre, et de faire revivre le goût[2].

Pour en donner, ou pour s'en former l'idée complète, il faut

(1) *Voyez* l'ouvrage du Jupiter Olympien.

(2) *Voyez* le même ouvrage.

réunir ce que les autorités éparses des écrivains, et les inductions qu'on peut tirer des monuments, nous fournissent de renseignements sur les détails de sa composition et de sa parure. Aucun de ces passages ne renfermant sa description entière, je me suis dispensé de les rapporter en tête de cette discussion, ils trouveront séparément leur place, à chacun des articles, où chaque partie de l'ouvrage sera analysée.

II. — Dimension de la Minerve du Parthénon.

Une condition première pour bien juger de cet ouvrage, soit en lui-même, soit en rapport avec le genre particulier de son travail, et du goût selon lequel il fut composé et exécuté, doit être de se rendre compte de ses dimensions. On conçoit tout d'abord que ces variétés de matière, et par conséquent de couleurs, que ces ornements divers répandus dans tout l'ensemble d'une composition, doivent produire des effets très-différents, selon qu'une statue se présente dans une mesure ordinaire, ou sous des dimensions extrêmement colossales. En petit, ces richesses auroient pu devenir confuses et superflues. Au contraire, la grandeur des superficies qu'offroient les parties d'un aussi vaste ensemble, dut faire trouver agréable, ce qui rompoit l'espèce de monotonie que peut produire une matière unique. Or, la Minerve du Parthénon étoit dans son genre à peu près aussi colossale que le Jupiter d'Olympie.

Sa hauteur, selon Pline, étoit de 26 coudées (36 pieds français et 10 pouces). Je porterai, pour faire compte rond, 36 pieds[1], sans y comprendre la base, dont je parlerai en son lieu, et à laquelle on verra qu'il n'est pas possible de donner moins de 8 à 10 pieds. La masse totale dut, par conséquent, être d'environ 45 pieds en élévation, élévation concordante avec celle de l'intérieur de la nef du temple, qui, comme je l'ai montré[2] et comme on peut s'en con-

(1) Il y en a qui portent le pied grec à 11 pouces 4 lignes et demie.
(2) *Voyez* l'ouvrage du Jupiter Olympien.

vaincre d'après les mesures de Stuart, ne dut pas excéder de beaucoup 50 pieds[1]. Il faut réserver, en effet, quelque espace pour la partie supérieure de la lance que Minerve tenoit de la main droite, et les 5 à 6 pieds de reste, sont plus que suffisants à cet égard. Je ne parlerai pas ici de ce goût qu'eurent les Grecs, de renfermer dans de modiques enceintes, des colosses qui nous semblent si disproportionnés avec leur local. J'ai rendu compte ailleurs des raisons qu'ils avoient d'en user ainsi, et de la manière particulière dont ils considéroient les temples, dans leur rapport avec l'idole qui s'y trouvoit renfermée[2].

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, d'après l'usage établi en ce genre, que la masse de la Minerve du Parthénon, ait eu en hauteur à peu près celle de l'intérieur du temple. Pareille chose eut lieu à Olympie. L'antique simulacre d'Apollon Amycléen, qui avoit 45 pieds de haut, nous montre, et que cet usage avoit été pratiqué dès les temps les plus anciens de la Grèce, et comment avoit dû se perpétuer une pratique, qui trouvoit dans la religion d'aussi grands exemples, et de si imposantes autorités.

III. — Casque et tête de la Minerve.

Afin de conserver quelque ordre dans l'analyse de cette statue, je commencerai par son sommet, et je parcourrai, toujours en descendant, les diverses parties de son ensemble. Il y a encore une autre raison pour procéder ainsi : il nous est en effet parvenu quelques gravures antiques, où se trouve représentée une tête de Minerve, dont le casque et l'ajustement ont des points de rapprochement très-sensibles, avec les descriptions de l'ouvrage de Phidias. Or, rien n'est plus propre que ce rapprochement, à nous mettre, dès l'entrée de cette recherche, sur la voie qui peut conduire à la connaissance

(1) En supposant un plafond horizontal.
(2) Voyez ibid. *Jupiter Olympien*.

du type spécial, et du caractère d'ajustement distinctif de la Minerve dont il s'agit de retrouver l'idée.

Quelques savants et judicieux critiques ont déjà aperçu le rapport qui existe, entre la tête casquée de la Minerve du Parthénon, telle que l'a décrite en partie Pausanias[1], et celle d'une gravure antique, dont le baron de Stosch a donné la copie, pl. XIII, de ses *Gemmæ antiquæ cælatæ*. M. l'abbé Barthelemy, dans sa table de l'évaluation des monnoies d'Athènes[2], avoit commencé à rapprocher les points de similitude, qui se laissent apercevoir, entre la pierre gravée d'Aspasius, donnée par Stosch, les tetradrachmes du second coin d'Athènes, et quelques détails de la description de Pausanias. On ne sauroit dire si Stosch avoit saisi réellement les traits de ressemblance de la gravure d'Aspasius qu'il commente, et de la Minerve de l'Acropolis d'Athènes qu'il cite, tant sa citation est incomplète et fautive[3]. Eckel paroît, dans son commentaire sur ce buste de Minerve, avoir eu l'intention du même rapprochement[4]. Mais M. Levesque, dans la première excursion de sa traduction de Thucydide, sans avoir eu connoissance des conjectures précédentes, a établi le parallèle des deux têtes en question, et l'a porté à un degré de vraisemblance, qui me dispensera de produire d'autres preuves à cet égard, que la confrontation de la pierre antique avec les paroles de Pausanias. (*V.* pl. II, fig. 3.)

Un sphinx (dit-il) *est sur le milieu de son casque, et de chaque côté de celui-ci sont exécutés des griffons.* μεσω μεν ουν επικειται οι τω κρανει Σφιγγος εικων..... κατ᾽εκατερον δε τα κρανους γρυπτες εισιν επειργασμενοι [5].

Si maintenant on compare à ce texte, soit la pierre gravée d'Aspasius, soit le tetradrachme d'Athènes, il est certain qu'on y trouve une très-grande conformité, dans ce qui doit s'appeler le style et

(1) Liv. I, chap. 24.
(2) Anacharsis, tome 7, page 282.
(3) *Voyez* page 17, planche XIII.
(4) Choix de pierres gravées du cabinet impérial, planche XVIII, page 45.
(5) Liv. I, chap. 24.

l'ajustement du casque. Une difficulté reste cependant, lorsque l'on cherche une parfaite identité en ce genre. En effet, la gravure de la pierre d'Aspasius, par Bernard Picart, et qui en développe en grand les détails, nous fait apercevoir sur ce casque plus d'objets que n'en contient notre description, et laisse quelque incertitude sur la position des griffons. On y voit, à la vérité, le sphinx placé au milieu du casque, et qui en supporte la principale aigrette. Rien de plus d'accord avec Pausanias. Ce casque est du genre de celui des Taxiarques, qu'Aristophane[1] nous apprend avoir eu trois aigrettes (τρεις λοφους εχοντες), et chacune des aigrettes secondaires ou collatérales, y est soutenue par une figure de cheval ailé. On observe la même disposition d'aigrettes et de supports, sur les tetradrachmes du second coin d'Athènes; en sorte que la chose paroissant avoir été d'usage, l'on peut dire que de chaque côté du casque de la Minerve du Parthénon, il y avoit un animal ailé. Mais, sur la pierre gravée de Stosch, le casque a une oreillette relevée de chaque côté, et sur cette oreillette est encore gravée une autre espèce d'animal ailé, ou de griffon. Ici donc, lorsqu'on rapproche le récit de Pausanias de la pierre d'Aspasius, s'élève cette triple question : Pausanias a-t-il entendu par les deux côtés du casque, le double endroit qu'occupent, au haut de ce casque, à droite et à gauche du sphinx, les deux animaux ailés, qu'il appelle griffons; ou bien, ayant omis ces objets toutefois beaucoup plus considérables, a-t-il fait mention par les mots, *des deux côtés*, de ce que nous appelons les oreillettes? Y avoit-il, comme sur la pierre d'Aspasius, de petits griffons ailés? Ou bien encore le graveur Aspasius a-t-il mis sur sa pierre, plus d'objets que l'on n'en voyoit sur le casque de la Minerve du Parthénon?

Cependant le tetradrachme d'Athènes passe, et avec assez de vraisemblance, pour avoir présenté dans son type, une image quelconque de la Minerve du Parthénon; et à tous égards, l'autorité de son

(1) Aristoph., com. de la Paix, intermède II du chœur à la fin de l'acte.

analogie est plus puissante dans cette matière, que celle de la pierre d'Aspasius. Puisqu'on y voit aux deux côtés du sphinx deux animaux ailés, supportant les secondes aigrettes, il doit paroître vraisemblable que le même ornement existoit aux mêmes endroits du casque de la statue de Phidias, et que c'est de ces animaux ailés, placés là, que Pausanias a parlé.

Au reste plus de discussion sur ces détails, ni ne conduiroit à la solution de cette légère difficulté, ni ne profiteroit à l'objet principal de cette recherche. D'une part, les ouvrages que l'on compare à la description de Pausanias, ne doivent, pas plus que leur description, se donner pour des répétitions fidèles de leur original; et d'autre part, comme je l'ai déjà dit, il s'agit plus ici de constater le genre du casque et le style de la tête de Minerve, que de déterminer, avec précision, le nombre et la place rigoureusement certaine de chacun de ses accessoires. Or, il y a dans les rapprochements qu'on vient de voir, plus que n'en exige la critique du goût, pour nous mettre à même d'affirmer que la tête de Minerve, décrite par Pausanias, étoit coiffée d'un casque, absolument du même genre que ceux du tetradrachme d'Athènes, et de la pierre gravée d'Aspasius.

Dès lors on peut assurer que l'espèce du casque donné par Phidias à sa Minerve étoit, de toutes celles que l'on connoît, la plus riche et la plus travaillée. Cette sorte de casque, dont plusieurs statues nous ont aussi conservé de fidèles représentations, offroit une multitude d'ornements divers. Outre le sphinx, et les deux animaux ailés qui occupoient, sous le panache et les deux aigrettes, la partie supérieure du casque, il y avoit sur la circonférence du front, une rangée de chevaux en relief, et vus de face, au nombre de huit. Les oreillettes relevées, de manière à découvrir l'oreille, recevoient aussi des figures, et toute la partie du derrière de la tête, ainsi que celle qui embrassoit le col par derrière, étoit travaillée en forme d'écailles.

Je ne sais, mais il me semble que quand les paroles de Pausanias

n'auroient pas donné à connoître la forme, le goût et le genre d'ornement du casque adopté par Phidias, l'espèce seule et le caractère de sculpture appliqué à cet ouvrage, nous auroient induits à présumer, que le style de la pierre d'Aspasius, étoit celui qu'il convenoit de lui affecter. Qui ne voit que ce style, ainsi que celui du tetradrachme d'Athènes, appartiennent spécialement à cette branche de la sculpture, dans laquelle l'artiste, procédant par des moyens plus variés, plus composés, et mettant en œuvre le luxe des métaux et des matières précieuses, se trouvoit naturellement porté à multiplier les accessoires, les détails et les richesses?

Si donc, comme cela paroît probable, Aspasius fit une répétition, en petit, de la Minerve du Parthénon, dans le buste, dont on voit ici la gravure[1], il me semble que l'on ne doit attribuer à aucune autre cause ce luxe de parure, et cette multiplicité d'ornements; et je ne crois pas qu'il soit nécessaire de supposer, comme l'a fait le baron de Stosch, que cette tête représente une divinité penthéïque. Ainsi les pendants d'oreilles qu'on y voit, en manière de grappe de raisin, ces colliers dont les grains ont la forme d'un gland, purent exister de même dans la Minerve de Phidias, et le tetradrachme dont on a parlé, contient des indications à peu près semblables.

Nous n'avons aucune autorité sur la matière dont fut fait le casque de Minerve, mais tout porte à croire que ses ornements furent en or, se détachant sur un autre métal, ou sur un métal d'une autre teinte. Probablement aussi la tête du sphinx fut d'ivoire.

IV. — Visage de la Minerve.

Quant au visage de la statue, il n'y a nul doute sur sa matière. Tous les auteurs sont d'accord que cette matière étoit l'ivoire. *Ebore*

[1] *Voyez* planche II, fig. 3.

hæc et auro constat, a dit Pline[1]; αυτο δε εκ τε Ελεφαντος το αγαλμα και χρυσε πεποιηται, selon Pausanias[2]. Or, l'ivoire dans ces statues polychromes, étoit affecté incontestablement aux parties nues et au visage. D'ailleurs, un passage de Platon que je vais rapporter tout à l'heure, l'énonce formellement. Le marbre blanc s'appliquoit aussi partiellement, comme on le verra, aux mêmes emplois, et Phidias l'avoit déjà employé dans de semblables simulacres à en former les nuds. Il proposa même aux Athéniens, selon Valère Maxime, d'en faire, ce qu'on appelle les extrémités de la Minerve du Parthénon, parce que le marbre gardoit plus long-temps que l'ivoire sa blancheur, *quod diutiùs nitor esset mansurus*[3]. Voilà à quoi se borna la proposition de Phidias, et il faut se garder de l'étendre trop, surtout en supposant comme on l'a fait, que cette proposition avoit pour objet *de préférer le marbre au mélange de l'or et de l'ivoire*[4]. Phidias ne préféroit pas le marbre à ce mélange, mais bien le mélange de l'or et du marbre à celui de l'ivoire avec l'or. Phidias ne prétendoit pas, comme l'opinion dont il s'agit le donne à entendre, faire un colosse qui n'auroit été que de marbre. La chose n'eût pu se pratiquer que par une réunion de blocs. Il prétendoit seulement exécuter en marbre le visage, les bras et les pieds, comme il le fit à la Minerve de Platée. La proposition, appuyée par la raison qu'on a rapportée, eût probablement été agréée, mais l'artiste eut la maladresse d'ajouter, que le marbre aussi coûteroit moins cher. On lui imposa silence, et l'ivoire fut préféré. *Athenienses Phidiam tulerunt quamdiu in marmore potius quam ebore Minervam fieri debere dicebat, quod diutius nitor esset mansurus, sed, ut adjecit et vilius, tacere jusserunt*[5].

Cette anecdote a encore cela d'instructif dans le sujet actuel, qu'elle

(1) Liv. XXXVI, chap. 5.
(2) Pausanias, liv. I, chap. 24.
(3) Val. Max., l. I, c. 1. Exter. exempl.
(4) M. Levesque, excurs. 1, trad. de Thucyd. Voy. *suprà*.
(5) Val. Max. *ut suprà*.

nous donne à connoître une des raisons de l'emploi de l'ivoire pour les statues des dieux. Il est évident qu'on ne trouvoit rien de trop cher, rien de trop rare, rien de trop beau, quand il s'agissoit de ces ouvrages; et l'ivoire étant sans comparaison plus cher que le marbre, surtout en Grèce où cette dernière matière étoit commune, on l'y employoit précisément par la raison qui, dans beaucoup d'occasions, nous fait aujourd'hui préférer le marbre à la pierre ordinaire, lorsqu'il s'agit de monuments que l'opinion cherche à rendre recommandables.

Platon nous a conservé sur le visage de la Minerve du Parthénon, une particularité qui est très.d'accord avec le système de la sculpture polychrome, et celui de la statuaire à compartiments. Cette particularité se rapporte à la matière des yeux. Ils n'étoient pas entièrement d'ivoire, mais la prunelle en étoit faite d'une pierre précieuse que quelques critiques, du nombre desquels sont Winckelmann et l'abbé Barthelemy, ont cru être couleur d'Iris, fondés probablement sur un passage, dans lequel Maxime de Tyr dit de Phidias[1], εδημιουργησεν Αθηναν.... Παρθενον καλην γλαυκωπιν, etc., *fecit Minervam.... Virginem pulchram, cœsios oculos habentem.* Comme Phidias avait fait, ainsi qu'on l'a vu, un grand nombre de Minerves, il se peut que quelqu'une d'entre elles, surtout en bronze, ait eu des yeux bleus. Il se peut aussi que les écrivains se soient mépris, et qu'on lui ait attribué cette Minerve du temple de Vulcain, à Athènes, qu'on distinguoit par la couleur de ses yeux[2] : γλαυκους οφθαλμους. Mais Platon dit formellement de la Minerve du Parthénon, que Phidias lui fit la prunelle des yeux, d'une pierre, dont le ton approchoit de la couleur de l'ivoire: ως οιον την ομοιοτητα του λιθου τω ελεφαντινω εξευρων[3]. *Inveniens quoad fieri potuit lapidis cum ebore similitudinem.* Je dis la prunelle des yeux, car il ne s'agit pas de la cornée qui étoit d'ivoire; il ne sauroit y avoir lieu à

(1) Dissert. 26.
(2) Pausanias, liv. I, chap. 14.
(3) Plat., Hippias major, page 99.

méprise, ου και τα μεσα των οφθαλμων ελεφαντινα ειργασατο αλλα λιθινα. *Media oculorum non eburnea fecit sed lapidea.* La pierre dont la teinte se rapproche le plus de celle de l'ivoire est la chalcédoine; et, comme dans la proportion de cette Minerve, la prunelle dut avoir trois pouces de diamètre, les deux pierres qui furent enchâssées dans ses yeux durent être fort rares.

L'effet de ces pierres se bornoit donc à indiquer la prunelle d'une manière fort douce, et tel étoit le goût du mélange de matières dans la sculpture polychrome. On n'y cherchoit point cette illusion captieuse et grossière tout à la fois, qui vise à contrefaire la couleur réelle des objets. Rien n'eût été plus facile que de choisir quelque pierre d'un ton bleu, telle qu'en eut probablement la Minerve en bronze du temple de Vulcain; mais sur l'ivoire, cette couleur eût été trop tranchante, et l'effet en eût été trop dur. Comme il entroit aussi dans l'esprit de cette combinaison de matières, d'assigner à chacune l'emploi qui correspondoit à sa couleur, il n'est pas probable que l'on ait confondu ces emplois, en faisant de même matière les chairs et les draperies. Ainsi, on pourroit affirmer, qu'il n'y avoit d'ivoire qu'aux parties nues de notre Minerve, quand Platon ne nous l'auroit pas appris.

Phidias, dit-il, *ne fit en or ni les yeux, ni le visage, ni les pieds, ni les mains de sa Minerve, mais bien d'ivoire :* οτι της Αθηνας τους οφθαλμους ου χρυσους εποιησεν ουδε το αλλο προσωπον ουδε τους ποδας ουδε τας χειρας... αλλ' ελεφαντινον[1]. Il me semble qu'en énumérant tout ce qui ne fut pas d'or, mais d'ivoire, Platon laisse à penser que tout ce qu'il ne nomme pas étoit, non d'ivoire, mais de métal. Or tout ce qu'il désigne comme étant d'ivoire, constituoit les seules parties de chair visibles dans une statue de Minerve; c'est-à-dire qu'il restreint véritablement l'emploi de l'ivoire à l'exécution des nus, ce que n'a point fait M. l'abbé Barthelemy, comme je le dirai dans l'instant.

[1] Plat., Hippias major, page 99.

V. — Égide de la Minerve.

Platon toutefois n'a parlé dans ce passage que de la figure de Minerve, ce qui n'empêche pas que d'autres ornements accessoires aient pu être aussi d'ivoire, comme j'ai soupçonné que l'avoit été la tête du Sphinx au haut du casque, comme nous verrons que le fut la Victoire dans ses nus, et comme Pausanias va nous apprendre que l'étoit (toujours sans sortir du même système de répartition de matières) la tête de Méduse, placée sur la *Gorgonium* au milieu de l'égide.

Κατα το στερνον, dit-il[1], η κεφαλη Μεδουσης ελεφαντος εστιν εμπεποιημενη, *In pectore caput Medusæ ebore fabricatum est.* Cet écrivain n'a rien dit de plus, et il ne parle pas même de l'égide. Cependant on concluroit à tort qu'elle n'existoit pas, et que la tête de Méduse se trouvoit, sans cet ornement, seule sur la poitrine de Minerve, comme il y en a quelques exemples. Ici plus d'une autorité, en réparant l'omission de Pausanias, nous permet d'affirmer, et que la Méduse occupoit le milieu de l'égide, et que cette égide étoit revêtue d'écailles et environnée de serpents d'or. Ces serpents et ces écailles furent précisément l'objet du larcin dont ont parlé Isocrates[2], Suidas et Plutarque. Or, comme on l'a déjà observé, cette égide n'eût pas tenté la cupidité, si elle n'avoit pas été d'une matière précieuse.

Il paroît que ce fut aussi un ouvrage remarquable sous le rapport de l'art; puisqu'il mérita, à celui qui l'exécuta, une mention particulière de la part de Pline. Phidias, comme on le présume, n'auroit pu suffire seul à ce nombre si considérable de grands travaux qui illustrèrent son nom. Il s'étoit formé des collaborateurs, et quelques-uns

(1) Paus., liv. I, chap. 24.

(2) Isocr, adv. callim., tome II, page 511. η Φιλεργος ο το Γοργονιον υφελομενος τους αλλους ιεροσυλους εφασκεν ειναι. *Aut Philergus Gorgonium subripuit aliis sacrilegium exprobaret.* Il paraît que ce vol avait eu lieu sous les trente tyrans.

d'entre eux sont devenus célèbres, pour avoir travaillé sous sa direction. De ce nombre fut Colotes, qu'il ne faut pas confondre avec un statuaire toreuticien du même nom, élève de Pasiteles, qui avoit fait en or et en ivoire la table où se déposoient à Olympie les couronnes des vainqueurs. Colotes, l'élève de Phidias, fut celui qui aida le plus son maître dans l'exécution du Jupiter Olympien, et c'est à lui aussi qu'on faisoit honneur du travail de l'égide dont on vient de parler. *Ægidem Minervæ fecerat Colotes, Phidiæ discipulus, et in faciendo Jove Olympio adjutor* (1).

Ainsi la Minerve du Parthénon eut une égide ornée d'écailles et de serpents d'or, et sur ce fond d'or se détachoit en ivoire la tête de Méduse. Ainsi, cette application constante de l'ivoire à tout ce qui étoit nu et chair, nous indique d'avance, quelle fut la répartition des deux matières dans le reste de la figure.

Comme la tête d'Aspasius nous a paru présenter le type de celle de Phidias, telle que Pausanias l'a décrite, le même genre d'analogie a dû nous induire à chercher le modèle de l'égide dans quelqu'une des statues de Minerve, dont la tête et le casque correspondent, soit à la description de l'écrivain, soit à la tête du graveur antique : et de ce genre est la belle Minerve de la Villa Albani. J'en ai emprunté la forme et la composition de l'égide. (*Voyez* pl. II, fig. 4.)

Je suis persuadé aussi, et toujours suivant l'inspiration de l'analogie, qui peut seule guider en cette matière, que la même statue de la Villa Albani doit nous donner le motif approximatif de l'ajustement de celle de Phidias, c'est-à-dire de la manière dont elle étoit drapée. Pausanias s'est contenté de dire sur son ensemble, qu'elle étoit debout, et que sa tunique lui descendoit jusque sur les pieds : το δε αγαλμα ορθον εστιν εν χιτωνι ποδηρει (2). Ne trouvant aucun autre renseignement sur cet objet, il m'a semblé naturel de s'en rapporter dans le choix de

(1) Plin., liv. XXXV, chap. 8.

(2) Pausanias, *ibid.*

l'habillement de notre Minerve, aux monuments de l'art, qui ont déjà avec elle d'incontestables points de ressemblance.

VI. — De la manière dont l'or et l'ivoire étoient distribués sur la statue de la Minerve du Parthénon, et de son habillement.

En traitant l'un de ces points de critique, je dois en discuter conjointement l'autre, dont l'éclaircissement est nécessaire, pour faciliter la décision du genre d'habillement, auquel on peut s'arrêter avec vraisemblance, c'est-à-dire qu'il me faut examiner l'opinion de M. l'abbé Barthelemy, touchant *la manière dont l'or étoit distribué sur la statue de Minerve.* Tel est, en effet, le titre que ce savant académicien a donné lui-même au léger commentaire, en forme de note, dont il a cru devoir accompagner le récit qu'il fait faire à Anacharsis, de la composition qui nous occupe. Ce récit, à vrai dire, ne contient rien d'instructif sur les points douteux ou difficiles du sujet, puisqu'il n'est autre chose qu'une réunion des deux passages de Pline et de Pausanias; et l'on doit croire, que pour donner à son texte le mérite de la plus grande fidélité, l'écrivain moderne s'est restreint volontairement aux seuls éléments des deux textes antiques.

Mais, dans sa note, M. l'abbé Barthelemy énonce son opinion sur la matière dont étoit formé le vêtement de la déesse. *Elle étoit vêtue,* dit-il, *d'une longue tunique qui devoit être en ivoire.* C'est sur ce point que je ne puis être de son avis. Il sera démontré tout à l'heure, par plus d'un exemple de ces sortes de simulacres, appelés jadis d'un seul mot composé, χρυσ-ελεφαντινα, que l'or en faisoit toujours les habillements ou les draperies, lorsque l'ivoire s'y appliquoit exclusivement aux nus. J'ai déjà eu l'occasion de le montrer à l'égard du Jupiter d'Olympie[1].

Il me semble pour ce qui regarde la Minerve du Parthénon, qu'on peut déjà conclure la même chose du seul passage de Platon,

(1) *Voyez* l'ouvrage intitulé : *le Jupiter olympien.*

rapporté plus haut. En effet, comme on l'a vu, la conséquence de ce passage est double ou réciproque sur cet objet. En citant tout ce que Phidias ne fit pas d'or, mais d'ivoire, Platon fait voir aussi ce qu'il ne fit pas en ivoire, mais en or : et sans doute, si le vêtement de Minerve eût été d'ivoire, il n'eût pas manqué de le dire, comme il le dit des yeux, du visage, des mains et des pieds.

Que l'habillement fût d'or, je le conclus aussi, de ce poids considérable de 40 ou 44 talents d'or employés à cette statue, et dont Périclès, selon Thucydide[1], fit voir qu'on pourroit faire ressource, dans le cas d'une nécessité urgente, soit en empruntant sur ce gage, soit en dépouillant la statue, à condition de remplacement. Il est évident qu'une telle masse d'or, comme je le ferai mieux comprendre encore tout à l'heure, eût excédé de beaucoup ce qu'eût exigé la décoration du casque, de l'égide et des autres accessoires de la statue. Il faut de toute nécessité que cet or ait été appliqué à la draperie.

Mais Plutarque s'exprime à cet égard de la manière la plus significative. Phidias, dit-il, avoit dès le commencement adapté et placé l'or autour de la statue, de façon à ce qu'on pût l'enlever en entier : το γαρ χρυσιον ουτως ευθυς εξ αρχης αγαλματι προσειργασατο και περιεθηκεν ο φειδιας ωστε παν δυνατον ειναι περιελοσιν αποδειξαι τον ϛαθμον[2]. *Aurum enim sic a principio fuerat simulacro illigatum et circumjectum, ut detrahi universum et approbari valeret ad stateram.* Nous verrons tout à l'heure que Thucydide parle dans le même sens.

Ces autorités et ces considérations établissent donc, que l'habillement de la déesse, de quelque nature qu'il ait été, ne fut pas d'ivoire, mais d'or.

Maintenant quel fut son habillement, et de quoi se composa-t-il, c'est-à-dire de combien de vêtements, ou de pièces d'étoffe, et de quelle manière en étoit l'ajustement? M. l'abbé Barthelemy l'a réduit

(1) Thucyd., liv. II, chap. 13.
(2) Plutarch., in Pericl. à la fin.

à une *simple tunique d'ivoire,* sans doute, parce que Pausanias a dit : εν χιτωνι ποδηρει, et n'a rien dit de plus. Mais nous avons vu que cet écrivain, bien loin d'avoir eu l'intention de faire une description complète, n'a touché, qu'en les abrégeant, les notions principales. Ainsi, de ce qu'il dit que la déesse étoit *en longue tunique,* εν χιτωνι ποδηρει, ni l'on ne doit conclure que son habillement se bornoit à la tunique, ou vêtement de dessous (l'expression de Pausanias n'ayant pas un sens restrictif), ni même on n'est en droit d'affirmer, que le mot χιτων veuille signifier exclusivement, ici, ce qu'on entend par *tunique* proprement dite.

Il en est du mot χιτων comme de beaucoup d'autres mots d'usage, que l'on emploie tantôt dans leur sens spécial, et tantôt dans un sens générique. Henri Étienne a déjà démontré, qu'on le trouve chez les auteurs, appliqué à désigner indifféremment le vêtement de dessous, et celui de dessus. Ainsi, il seroit difficile d'en argumenter, surtout dans une description aussi abrégée, pour prétendre que notre Minerve n'avoit pour tout vêtement que la simple tunique.

Les statues, et une multitude de monuments antiques, au nombre et en tête desquels on doit sans doute placer les figures de Minerve, font foi que l'habillement des femmes grecques se composoit le plus souvent de deux vêtements : l'un, qui étoit celui de dessous, ou ce que nous appelons la tunique, consistoit en une étoffe taillée, cousue selon une forme déterminée, quelquefois avec et quelquefois sans manches. Cette étoffe qui se retroussoit de différentes façons, étoit assez fine, et si l'on en croit les ouvrages de l'art, produisoit des plis fort légers. L'autre partie de l'habillement, qui, selon son ampleur, étoit tantôt *la stola,* tantôt *le peplos*, se formoit d'un grand morceau d'étoffe libre, c'est-à-dire non façonné par l'art du tailleur, et enveloppoit le corps ainsi que le vêtement de dessous, avec des variétés sans nombre, si l'on veut, mais cependant soumises à quelques usages d'ajustement, dont on peut se rendre compte.

Quand on consulte les nombreuses figures de Minerve que l'antiquité nous a transmises, on ne sauroit nier que quelques-unes n'aient été représentées avec la seule tunique. On en voit de ce genre sur des bas reliefs, sur des gravures, et sur une des peintures de la villa Negroni; encore la plupart ont-elles par-dessus la tunique une espèce de *chlamydion*, qui descend à mi-corps. Mais on doit dire, qu'en fait de statue, le plus grand nombre des Minerves porte les deux vêtements, c'est-à-dire le *peplos* par-dessus la tunique, dont les plis sortent, par en bas, de la draperie supérieure, et descendent jusqu'au bas des pieds.

Tout porte donc à croire que Phidias, dans un monument de cette richesse et de cette importance, n'aura pas omis de donner à sa Minerve l'habillement complet, et l'ajustement de draperies le plus grave et le plus conforme à la dignité de son sujet. J'en ai puisé le motif toujours dans la statue citée déjà, qui m'a paru contenir le plus de points de ressemblance avec la description de Pausanias, et ce motif ne contredit aucune de ses paroles. (*Voyez* planche II, fig. 4 et 5.)

En effet, comme je l'ai dit, pour avoir un *peplos*, la déesse n'en fut pas moins εν χιτωνι ποδηρει en longue tunique : ce qui signifie qu'elle avoit le genre de vêtement le plus ample et le plus majestueux. La tunique étoit commune en Grèce aux deux sexes, la principale différence étoit dans la longueur. La tunique des hommes soit par elle-même, soit par l'effet de la ceinture sous laquelle elle se retroussoit, ne descendoit que jusqu'au genou, ou jusqu'à mi-jambe. La tunique des femmes couvroit toute la jambe, mais selon les bienséances ou les modes, elle descendoit ou jusqu'aux chevilles, ou jusqu'au bas du pied. Pausanias va lui-même nous donner un exemple de la première espèce. A Mégalopolis, de chaque côté de la grande déesse, étoit une jeune fille, tenant une corbeille de fleurs. Ces deux figures étoient représentées avec des tuniques courtes, qui ne descendoient que jusqu'aux chevilles des pieds : εν χιτωσι τε καθηκουσιν

ες σφυρα. *Tunicis convenientibus in malleolas*[1]. Le χιτων ποδηρης non-seulement descendoit sur les pieds, mais traînoit à terre. On le donnoit quelquefois à Bacchus, auquel, comme l'on sait, on affectoit volontiers tous les attributs de la mollesse et du sexe féminin. Il étoit ainsi vêtu sur le coffre de Cypselus : διονυσος δε εν αντρω κατακειμενος... εστι ποδηρη χιτωνα[2]. Aussi le jeune Héliogabale se comparoit-il à Bacchus, dit Hérodien, parce qu'il portoit des tuniques à manche et descendant au bas des pieds : χιτωνας χρυσουφεις και αλουργεις χειριδωτας και ποδηρεις[3].

Je pense donc que Pausanias n'a voulu dire autre chose, sinon que la tunique de la déesse étoit de ce dernier genre. Toutefois, de quelque manière qu'on l'entende, si la statue n'eut qu'une simple tunique, cette tunique fut d'or; et, si on lui met une draperie par-dessus, laquelle ne fut certainement pas d'ivoire, je ne pense pas encore qu'on doive admettre que l'ivoire auroit formé les plis de la tunique, qui s'échappent par en bas de dessous la draperie, en tombant sur les pieds. On cherchoit dans cette alliance de différentes matières, pour former les étoffes et les nus d'une figure, un semblant d'illusion, qui résultoit de l'espèce de contraste produit par la variété des couleurs. Mais en admettant l'ivoire dans la formation des plis inférieurs de la tunique, cet effet eût été perdu. Les pieds ne se seroient plus détachés de la draperie environnante, par la couleur de la matière, qui approche le plus de celle de la chair. Je crois donc qu'en suivant les convenances de ce genre de sculpture, et l'espèce d'harmonie que prescrit son goût, il faut admettre, que ce qu'on voyoit des plis de dessous, aura été d'un or de couleur différente, ou d'un autre métal, et nous verrons dans la suite, que quelques accessoires de la statue furent simplement de bronze.

Enfin, s'il falloit prouver par des inductions décisives que l'étoffe

(1) Pausanias, liv. VIII, chap. 31.
(2) *Id.*, liv. V, chap. 19.
(3) Hérod., liv. V, chap. 5.

du vêtement quelconque de la déesse fut d'or, et non d'ivoire, je produirois en témoignage d'autres passages de Pausanias, sur des statues du même genre, passages dont le texte ne donne lieu à aucune incertitude. Tel est celui, où parlant de la Minerve de Platée, il dit : αγαλμα ξοανον εστιν επιχρυσον. *La statue est de bois doré :* προσωπον δε οι και χειρες ακραι και ποδες λιθου του πεντελησιου εισιν. *Le visage, les mains et les pieds sont de marbre penthélique.* Le passage suivant a encore quelque chose de plus positif, en ce que l'ivoire s'y trouve expressément restreint aux parties nues. Il s'agit de la Minerve de Mégare : *Au sommet de l'Acropolis de cette ville, est situé,* dit l'écrivain[1], *le temple de Minerve. Sa statue est d'or, excepté les pieds et les mains, qui, ainsi que le visage, sont d'ivoire;* αγαλμα δε εστιν χρυσον πλην χειρων και ακρων ποδων ταυτα δε και το προσωπον εστιν ελεφαντος.

Je produirois beaucoup d'autres exemples de l'emploi constant des deux matières, dans leur application respective aux nus et aux draperies, si la chose rendue déjà si probable à l'égard de la Minerve du Parthénon, ne se démontroit véritablement par la somme d'or qui fut employée dans cette statue, ainsi qu'on va le voir.

VII. — De la quantité d'or employé dans la statue de Minerve.

Nous avons, sur la somme d'or mise en œuvre dans cette statue, les témoignages, un peu divers entre eux, de trois écrivains de l'antiquité, mais dont les différences ne me paroissent pas difficiles à accorder. Thucydide, auteur contemporain, l'a portée à quarante talents; Philochorus, auteur d'une description de l'Attique, et qui vivoit dans la 130^{e} olympiade[2], parle de quarante-quatre talents, son témoignage nous a été transmis par un des scholiastes d'Aristophanes; enfin Éphore, dont Diodore a emprunté le texte en question, fait monter la somme à cinquante talents.

(1) Pausanias, liv. I, chap. 42.

(2) Voyez *Heyne,* über die Künstlerepoche. Antiquarische Aufsätze, *première partie,* page 139.

Périclès en présentant au peuple d'Athènes l'état des ressources, avec lesquelles on pouvoit entreprendre et soutenir la guerre du Péloponèse, mit l'or de la Minerve au nombre des valeurs éventuelles, auxquelles on seroit libre de toucher. Or, déjà cette circonstance prouvé qu'il ne s'agit pas, comme l'ont paru croire quelques critiques, de quarante talents d'argent, lesquels évalués, selon la coutume, à 5,400 liv. n'auroient donné que 216,000 liv. Cette somme eût été trop modique, pour être présentée par Périclès comme un fonds de ressource assez important. Thucydide d'ailleurs parle de talents d'or, puisqu'il est question d'or dans la sculpture de la statue, et il parle de cet or sous le rapport de poids; και αυτης της θεου τοις περικειμενοις χρυσιοις. Απεφαινε δ'εχον το αγαλμα τεσσαρακοντα ταλεντα σταθμον χρυσιε απεφθε, και περιαιρετον ειναι απαν, χρησυμενες τε επι σωτηρια, εφη χρηναι, μη ελασσω αντικαταστησαι παλιν[1]. *Demonstrabat autem habere simulacrum quadraginta talentorum pondus auri purissimi, totumque eximi posse, etc. postquam usi essent salutis causâ, dicebat opportere non minus* (ou *deterius*) *rursum restituere.* «Que si ces ressources ne suffisoient pas, on pourroit faire em-« ploi de l'or dont étoit environné la déesse, il montra qu'il y avoit « à sa statue quarante talents pesant d'or fin. Que cet or étoit en « totalité amovible.» Et il ajouta « qu'après en avoir usé pour le « salut public, il faudroit remplacer le tout dans son intégrité.» C'est aussi de talents d'or pesant qu'il est question dans le passage de Philochorus [2] εχον χρυσιε σταθμον ταλεντων μ. δ. et le texte d'Éphore, rapporté par Diodore de Sicile porte : Και το της Αθηνας αγαλμα εχειν χρυσιε πεντηκοντα ταλεντα [3].

Il s'agit donc, comme on le voit, de talents d'or pesant. M. l'abbé Barthélemy a évalué, d'après Hérodote, la proportion de l'or à l'argent en Grèce, de 1 à 13. Ainsi selon ce calcul, qu'on croit un peu forcé, le talent d'or valant treize talents d'argent évalués à 5,400 liv.

(1) Thucydide, liv. II, chap. 13.
(2) Aristophane, Schol. in pacem ειρηνη, vers 604.
(3) Diodore, liv. XII, chap. 39.

de notre monnaie, la somme d'or de la Minerve du Parthénon auroit été, au dire de Thucydide, de 2,720,000 liv., d'après Philochorus 2,944,000 liv. et suivant Éphore 3,560,000 liv.

On voit déjà d'après cet aperçu, qu'une telle masse d'or ne put pas être absorbée par les ornements du casque, de l'égide, de la victoire et du bouclier (supposant toujours, bien que sans preuve, les détails du casque et du bouclier en or). En effet, la plupart de ces objets étoient des figures en bas-relief, plaquées sur un fond de couleur; car je pense que Panænus avoit peint le fond du bouclier, et dans le passage de Pline, qui a donné lieu à tant de commentaires (1), je lis avec Gronovius *clypeum Athenis* au lieu d'*Olympium,* de même que j'ai préféré plus haut, le mot *Ægide* à celui d'*Elide.* Les ailes de la Victoire durent être tenues aussi d'un métal extrêmement mince, pour épargner la charge. D'où l'on peut conclure, qu'il n'y auroit pas eu matière à employer quarante talents d'or dans ces accessoires, et que, nécessairement, la plus grande partie dut être appliquée à la draperie.

Je dirai encore ce que je soupçonne, sur la proposition de Périclès et sur la somme de quarante talents, dont il présentoit la disposition comme si facile. Je ne puis m'imaginer qu'il entrât dans son intention, qu'on dépouillât le simulacre de tous les ornements qui le décoroient. Quoiqu'ils ayent été amovibles, sans doute, cependant on n'auroit pas pu les enlever, sans déparer considérablement l'ouvrage de Phidias, et leur remplacement provisoire en une autre matière, eût été sous le rapport de l'art, extrêmement difficile; tandis qu'il auroit été fort aisé, en dévêtissant l'âme de bois, de tous les compartiments de sa draperie d'or, d'y substituer, soit des lames de cuivre doré, soit même des plis d'une matière plus commune, telle que le stuc, qu'on auroit également doré, et qui, à très-peu de frais, auroit produit le même effet. Dans mon hypothèse, la somme de quarante talents d'or n'au-

(1) Liv. XXXV, chap. 8. *Voy.* encore Heyne, sur les époques de Pline, page 207.

roit été applicable qu'à la draperie; et cela concilieroit le récit de Thucydide, avec ceux de Philochorus et d'Éphore, qui parlent l'un de quarante-quatre et l'autre de cinquante talents d'or.

J'ai supputé ce que pouvoit comporter de pieds carrés superficiels la draperie de la Minerve, dont je présente ici le dessin (*voy.* Pl. I.), et il m'a semblé, que si le métal dont elle seroit formée, se trouvoit déployé, on y compteroit quatre cents pieds carrés.

Je me suis demandé ensuite, à quelle épaisseur moyenne on pourroit réduire le métal, pour qu'il eût, selon l'étendue de ses compartiments, la solidité nécessaire, et il m'a paru, que celle d'un double louis ou d'une demi-ligne, étoit suffisante.

Un pied d'or carré à une demi-ligne d'épaisseur, selon le calcul de M. Mongez, vaut aujourd'hui en France *huit mille vingt-sept francs.*

En diminuant cette somme d'un quart, selon la proportion la plus vraisemblable de l'or à l'argent en Grèce, un pied carré de l'épaisseur donnée, auroit valu *six mille francs.* Je laisse les fractions.

Donc 400 pieds d'or carrés superficiels, à une demi-ligne d'épaisseur (celle d'un double louis), auroit fait en Grèce, une somme équivalente, pour nous, à celle de *deux millions quatre cent mille francs.* J'entends en comptant que l'or est à l'argent, comme 1 à 11 et demi, c'est-à-dire en diminuant d'un quart sa proportion, qui est chez nous de 1 à 15. Selon ce calcul les quarante talents d'or au lieu de valoir, comme le veut M. l'abbé Barthélemy, l'or étant dans la proportion de 1 à 13, *deux millions sept cent vingt mille livres*, ne vaudroient plus dans la proportion de 1 à 11 et demi, que la somme de *deux millions quatre cent six mille cent cinquante-cinq francs*, somme équivalente à la valeur de quatre cents pieds carrés superficiels d'or à une demi-ligne d'épaisseur, que nous avons trouvée être de *deux millions quatre cent mille francs.*

J'ai supputé que la draperie et les ailes de la Victoire pourroient faire, dans une proportion de cinq pieds, la figure supposée drapée à mi-corps, 60 pieds superficiels d'or, réduit à moitié de l'épaisseur ci-

dessus, ce qui feroit cent quatre-vingt mille francs. Il est difficile d'arbitrer, même approximativement, les figures de bas-relief des accessoires, parce que les fonds sur lesquels on les appliqua, bien que leur dimension soit à peu près connue, ne peuvent nous indiquer ni le nombre, ni la grandeur précise des figures. Mais selon le calcul d'Éphore à cinquante talents, il seroit resté quatre cent vingt-un mille fr. à une demi-ligne d'épaisseur le pied carré, pour tous ces objets.

En prenant le terme moyen, qui est celui de quarante-quatre talents d'or donné par Philochorus, somme qui vaudroit dans la proportion de 1 à 11 et demi, *deux millions six cent quarante-six mille sept cent soixante-sept fr.*, je pense qu'on pourroit affecter deux millions à la draperie de Minerve, et le reste aux accessoires.

Si l'on regarde ceci comme une espèce de devis approximatif de ce qu'il faudroit d'or aujourd'hui, pour exécuter une pareille statue dans toutes ses parties, selon les épaisseurs convenues de métal, on ne traitera peut-être pas cet aperçu d'inutile, puisqu'il peut servir à vérifier les textes des auteurs anciens, et à faire comprendre le genre de la sculpture que nous examinons, ainsi que du monument dont je vais poursuivre l'analyse.

VIII. — De la Victoire portée dans la main de la Minerve du Parthénon.

Je n'ai pu traiter ce qui regarde l'habillement de Minerve sans m'écarter de l'ordre que je m'étois prescrit, savoir, de parcourir la figure du haut en bas; j'y reviens maintenant, en passant à la Victoire que la statue portoit dans sa main gauche.

C'étoit un des objets les plus admirés de cette composition. *Victoriâ præcipuè mirabili* a dit Pline[1]. Je dois prévenir qu'il y a des commentateurs qui n'ont point appliqué ces trois mots à la Victoire dont il s'agit, mais bien à une autre, qu'ils ont supposée faire partie des vingt divinités sculptées sur le piédestal, et dont il sera fait men-

[1] Pline, liv. XXXVI, chap. 5.

tion plus bas. Ce qui les a induits à cette opinion, c'est que la courte notion qui se rapporte à la Victoire, suit immédiatement, dans Pline, la notion de la base et des vingt divinités. Voici le texte.

Après avoir, beaucoup trop sommairement pour nous, parlé de la statue, sans parler de la Victoire, Pline dit du piédestal : *In base autem quod cælatum est Paudoras genesin appellavit. Ibi dii sunt viginti numero nascentes;* et de suite, *Victoriâ præcipuè mirabili. Periti mirantur et serpentem et sub ipsa cuspide æream Sphingem. Hæc sint obiter dicta, etc.* Mais d'abord il faut remarquer sur la notice entière de Pline, que loin d'être une description formelle, elle est une simple prétérition. *Pour faire connoître*, dit-il, *combien sont méritées les louanges qu'on donne à Phidias, je ne parlerai ni de son Jupiter Olympien ni de sa Minerve d'Athènes...* mais seulement de quelques légers accessoires de cette figure, etc.; et ces accessoires sont le bouclier et les semelles. Puis il passe au piédestal dont il cite brièvement les sujets. Il dit un mot de la Victoire, du serpent et du sphinx : c'est-à-dire, qu'il ne cite, comme il l'a promis, que des accessoires. Or, comme on le voit, ces citations n'exigeoient pas de méthode. S'il fait mention de la Victoire après le piédestal, cela ne prouve point que cette Victoire ait été en bas-relief sur le piédestal. Car si cela étoit prouvé, la même chose le seroit aussi du serpent et du sphinx, ce qu'on n'oseroit avancer.

Ici, comme dans beaucoup d'autres passages de Pline, pour rendre cet auteur clair et intelligible, il suffiroit de pratiquer des *alinea* dans son texte, comme ils existent indubitablement dans son style. On s'est efforcé, très-souvent en vain, d'établir, chez lui, de la suite entre des notions évidemment détachées, et des articles qui ne sont rien autre chose, que les articles d'une table de matières.

Je pense donc que les mots *Victoriâ præcipuè mirabili*, doivent se rapporter à la Victoire que le colosse portoit dans sa main, et qui n'en devoit pas être l'accessoire le moins intéressant. Nous saurions toutefois fort peu de choses sur son compte, si Pausanias, dans sa notice à peu près aussi raccourcie, ne nous eût appris, qu'elle avoit quatre

coudées de hauteur και νικη τε οσον τεσσαρων πηχων[1]; c'est-à-dire 5 pieds 9 pouces. Le Jupiter Olympien tenoit aussi de la main droite une Victoire, dont Pausanias a omis de donner la mesure. La proportion connue de celle de Minerve nous a servi ailleurs, de point de parallèle, pour restituer approximativement la dimension probable de cette Victoire. Dans des travaux et des sujets de même genre, de même goût et du même auteur, on peut sans risque emprunter d'une description, les détails qui manquent à une autre. La Victoire d'Olympie étoit d'or et d'ivoire εξ ελεφαντος και χρυσε. Il peut donc être permis d'avancer, que celle du Parthénon étoit également composée de ces deux matières, quoique Pausanias ne l'ait pas dit expressément.

Quant à la manière dont l'or et l'ivoire auront été distribués dans le travail de la Victoire, je n'ajouterai rien à ce que j'ai dit plus haut, si ce n'est, que les ailes durent être d'or. Et la chose ne seroit pas douteuse, quand on ne se fonderoit que sur l'autorité des poëtes, qui désignent ainsi la Victoire, et l'appellent la déesse aux ailes d'or χρυσοπτερος[2] Sont-ce les artistes qui ont suivi dans ce costume l'inspiration des poëtes? Ou ceux-ci habitués à voir dans un si grand nombre de monuments, des ailes d'or à la Victoire, y auront-ils pris cet attribut métaphorique de leur divinité? Il ne paraîtroit pas étonnant que l'épithète poétique eût eu pour origine la pratique habituelle de la sculpture.

Mais nous avons, sur la matière des ailes de notre Victoire, un renseignement beaucoup plus positif. C'est un passage de Démosthène dans son plaidoyer contre Timocrate, où il compare la conduite évidemment maladroite de son adversaire et de ses complices, à la mesintelligence qui avoit désuni et trahi les voleurs de la Victoire. Ιν ωσπερ οι τα ακροτηρια της Νικης περικοψαντες απωλυντο αυτοι υφ αυτων[3]. *Ut quemadmodum hi qui extremitates Victoriæ resecarunt ipsi suis*

(1) Paus., liv. V.

(2) Aristoph. ορνιτ.

(3) Démosth. in Timocrat., page 792.

manibus perierunt. Aucun mot ne convient mieux que celui d'ακροτερια aux ailes de la Victoire. Il est bien certain que si elles eussent été d'ivoire, des voleurs n'en auroient pas fait leur proie. Et ce fait seul indique qu'elles étoient d'or.

Le poids d'une figure ailée de près de six pieds, reposant dans la main d'une statue isolée, est un objet de difficulté, qu'on ne sauroit passer sous silence, et sur lequel je me propose de présenter quelques considérations, capables d'appuyer, et de légitimer la disposition du bouclier tel que je l'ai figuré, et placé dans l'ensemble dont j'ose offrir un aperçu. (Pl. I.)

Ce qui d'abord explique comment une aussi grande figure pouvoit être portée dans la main d'une autre, c'est outre le mécanisme intérieur des armatures, la légèreté même des matières, dont en général étoit formée l'espèce de sculpture dont il s'agit.

1° L'or qu'on y employoit étant de tous les métaux le plus cher, cette cherté même commandoit l'économie de la matière. 2° Le métal n'y étant pas fondu par grands morceaux, mais au contraire par petits compartiments, on pouvoit le réduire partout, à une épaisseur à peu près égale. 3° Le métal reposant sur une ame de bois, n'avoit pas besoin d'une aussi grande solidité, que s'il eût été isolé. Voilà pour ce qui regarde l'or. A l'égard de l'ivoire il s'appliquoit aussi sur un noyau de bois. En sorte que lorsqu'on veut apprécier la pesanteur de ces statues, il faut se les représenter, comme étant de bois dans ce qui faisoit leur matière intrinsèque.

Mais il faut encore se garder de penser que le bois y ait été plein ou massif. Ces statues, au contraire, étoient creuses comme je le prouve ailleurs, comme la nature seule de l'ouvrage l'indique, et comme le démontre un passage de Lucien, qui jette un si grand jour sur cette fabrication.

Le statuaire qui avoit à exécuter, pour la placer dans la main d'un colosse, la figure haute de six pieds à peu près, qui nous occupe, pouvoit donc en diminuer singulièrement la pesanteur, soit en évi-

dant le plus possible l'ame de bois, soit en y employant des bois d'une substance légère, soit en réduisant à son gré la matière des revêtements, et en allégissant ses armatures, je ne serois pas éloigné de penser qu'on auroit pu réduire à un poids de trois à quatre cents livres, la Victoire dont il s'agit, sans y comprendre toutefois le petit arbre métallique qui passoit dans sa hauteur, et qui se réunissoit à la barre de métal, dont l'armature descendoit le long du bras de la Minerve. (*Voyez* pl. II et III).

A quelque point qu'on diminue cette masse, c'étoit toujours une espèce de porte-à-faux d'une exécution très-délicate. Il fallut beaucoup d'intelligence pour rendre sa construction aussi inébranlable qu'elle paroît l'avoir été, si nous en croyons les témoignages de l'antiquité. *La Minerve de Phidias*, dit Arrien, *une fois que sa main étendue a reçu la Victoire, reste ainsi pendant tout le cours des siècles. Phidiæ Minerva manu semel extensâ et Victoriâ in eam receptâ sic per omnem stat ætatem.* (1)

Je ne saurois toutefois penser que ce porte-à-faux ait été aussi effectif, que se l'est imaginé M. de Paw (2), dont l'opinion est, que la Victoire portoit sur un simple embranchement du grand arbre métallique, placé dans le centre du colosse. Il n'est pas présumable qu'une simple barre de métal, placée horizontalement, et cachée dans le bras, eût suffi pour porter sans danger, pendant tant de siècles, un poids tel que celui-ci. Au Jupiter Olympien, il m'a semblé, que tout naturellement le bras droit porteur de la Victoire avoit dû trouver un appui à peu près perpendiculaire, dans la partie montante des bras du trône, et que la Victoire posée dans sa main portoit ainsi, ou à une petite distance près, sur un soutien vertical. Il n'y a, en effet, que ce procédé qui soit solide; l'artifice du statuaire après avoir établi un point d'appui perpendiculaire, devoit consister

(1) Arriani Epictetus, liv. XI, chap. 8.

(2) Rech. phil. sur les Grecs, tome II, page 114.

d'abord à le cacher, ou à le dissimuler, et puis, à détourner le spectateur de l'idée ou du soupçon qu'il y eut un appui mis en œuvre.

C'est à mon gré ce que Phidias doit avoir fait dans la Minerve du Parthénon. Lorsqu'on cherche à replacer dans sa composition les différents accessoires qui en firent partie, on trouve sans peine le moyen d'opérer l'effet dont je parle.

IX. — Du bouclier de la Minerve, de sa position, de son emploi, et de ses particularités.

Un des plus remarquables de ces objets accessoires, étoit le bouclier. Il suffit, comme je l'ai dit plus haut, de penser qu'il étoit orné de bas-reliefs, pour se persuader que Minerve ne le portoit pas au bras. Pausanias d'ailleurs dit expressément qu'il étoit à ses pieds, ce qui veut dire qu'il posoit à terre : τοις ποσιν ασπις τε κειται. Mais de quel coté le bouclier étoit-il placé ? Les monuments répondront, ce que confirme l'usage de cette arme, savoir que Minerve devoit l'avoir du côté gauche, et que par la même raison, elle tenoit sa lance de la main droite. Mais elle avoit sa lance, dit Pline, appuyée, comme je le rapporterai plus bas, sur un sphinx. Donc le sphinx étoit à sa droite. Donc et le bouclier et la Victoire furent du côté opposé, c'est-à-dire à gauche.

Maintenant le bouclier, ainsi qu'on le verra, étoit orné intérieurement et extérieurement de bas-reliefs. Il fut donc non pas incliné ou accoté contre la figure, mais droit. Pour que le spectateur pût jouir des sujets sculptés dans son intérieur *concavâ parte*, il fut nécessaire qu'il vînt assez en avant de la statue, s'écartant un peu du corps, dans la face antérieure du monument. Or, voilà tout naturellement le point d'appui, ou du moins le moyen de cacher et de déguiser le point d'appui de la Victoire. La nature seule des choses suggéreroit cette composition et ce rapprochement. Dès lors, l'on seroit suffisamment autorisé à déduire de ces données la disposition que je présente, et à en conclure, que le bouclier renfermoit entre ses deux surfaces

les armatures, les barres de métal et les points d'appui de la Victoire, du bras qui la portoit, et d'une partie de la statue.

Mais plusieurs passages des Anciens qui n'ont point encore été rapprochés de ce sujet, c'est-à-dire de l'explication du mécanisme intérieur de la Minerve du Parthénon, et surtout de son bouclier, me paraissent offrir, à cet égard, des notions fort curieuses, et très-capables d'appuyer les conjectures que je propose.

L'un de ces passages est d'Aristote, et aussi d'Apulée qui l'a traduit librement; l'autre est de Cicéron. *On rapporte,* dit Aristote, *que Phidias, l'auteur de la Minerve de l'Acropolis, sculpta son propre portrait, au milieu du bouclier de cette statue, et que, par un artifice secret, il le mit dans un tel rapport avec tout le système d'assemblage de cette composition, que nécessairement, si quelqu'un voulait l'en ôter, tout l'ensemble de la statue se dissolveroit et se décomposeroit,* φασι δε τον αγαλματοποιεν φειδιαν κατασκευαζομενον την εν Ακροπολει Αθηναν εν μεση τη ταυτης ασπιδι, το εαυτὸ προσωπον εντυπωσαθαι, και συνδησαι τω αγαλματι, δια τινος αφανους δημιυργιας, ωτε εξ αναγκης, ει τις βουλοιτο αυτο περιαιρειν, το συμπαν αγαλμα λυειν τε και συγχειν. (1)

Appulée dans son traité *de Mundo,* qui est une imitation de celui d'Aristote, a copié ce passage, avec cette seule différence, qu'au lieu de rapporter le fait, sur témoignage d'autrui, il en parle comme témoin oculaire. *Phidiam illum quem probum fictorem fuisse tradit memoria, vidi ipse in clypeo Minervæ quæ arcibus Atheniensibus præsidet, oris suis similitudinem colligâsse, ità ut, si quis olim artificis voluisset exinde imaginem separare, soluta compage simulachri totius interiret incolumitas.* (2)

Aristote employoit cette comparaison, pour montrer que Dieu étoit, de même, le lien et le ressort conservateur du monde. Cicéron s'en est servi sous un autre point de vue, dans son traité intitulé *Orator.* Il veut montrer qu'il y a des formes de style dans lesquelles

(1) Aristote, ou celui qui est l'auteur du traité περι Κοσμου, tome I, page 863, édition de Paris.

(2) Apul. de *Mundo*, page 746; Ed. ad us. Delph.

on ne peut déranger l'ordre des mots, sans en rompre la valeur, et d'autres dont les parties décomposées offrent encore un certain mérite de détail. *Sicut quis* (dit-il) *Phidiæ clypeum dissolverit, collocationis universam speciem sustulerit, non singulorum operum venustatem.*[1]

Ces passages nous donnent à connoître, d'abord, que le bouclier de la Minerve du Parthénon étoit un ouvrage de compartiments et d'assemblage, ce qui est très-d'accord avec le genre de travail du reste du monument; et ensuite, qu'il étoit comme le point de réunion des principaux appuis, et en quelque sorte la clef de toute cette construction. Il se pourroit que toutes les pièces de métal de la figure elle-même, eussent été disposées, de manière à ne pouvoir être assemblées et désassemblées, que dans un certain ordre, dont le jeu auroit dépendu de quelque pièce principale, qui en étoit ce que nous appellerions le secret, et qui venoit aboutir au bouclier.

Mais il me paroît plus simple d'entendre par les passages cités, ce que la nature seule des choses indique, savoir, que le bouclier placé où il étoit, pour offrir un support vertical au bras, cachoit dans son intérieur les diverses armatures, tant celles dont il avoit besoin lui-même, que celles qui, aboutissant à la Victoire, remontoient dans le bras, et d'autres encore, qui s'étendoient et communiquoient à diverses parties de la statue (comme on en peut voir l'esquisse dans les dessins où ces procédés sont indiqués. *Voyez* pl. II et III).

Il étoit par conséquent vrai de dire, que, si l'on eût dérangé ce qui formoit dans ce bouclier le lien de ses armatures, l'ensemble de la statue se seroit trouvé en péril d'être dissous et détruit το συμπαν αγαλμα λυειν τε και συγχειν. En effet la Victoire, la main et le bras qui la supportoient, et de proche en proche, d'autres pièces seroient tombées.

[3] Cicer., Orator. (tout à la fin.)

Que Phidias qui, comme on l'a déjà dit, avoit fait son portrait dans une des figures du bouclier, ait eu l'idée de disposer cette figure, de façon, par exemple, que sa tête fût, en même temps, celle d'un des écrous, ou des visses de cette armature, et qu'il l'ait faite dans le dessein qu'on dût respecter ou remarquer davantage sa ressemblance, c'est là une chose assez croyable en soi, et la tradition de cette anecdote n'a rien que de fort ordinaire. Car les conservateurs (φαιδρευνται) du monument, chargés non-seulement de nétoyer son extérieur, mais de surveiller, dans l'intérieur, toutes les parties de l'assemblage et des armatures, devoient connoître les secrets de cette construction, et tous les rapports qu'elle pouvoit avoir avec le dehors. Le petit secret de cet écrou leur étoit connu, et l'on présume bien, que c'est là une de ces petites choses, qu'on ne manque guère de montrer aux curieux, et que le plus grand nombre de ceux-ci ne manque jamais de retenir.

X. — Ornements du bouclier.

Le bouclier de la Minerve du Parthénon étoit devenu célèbre dans l'histoire, sous plus d'un genre de rapports étrangers à l'art. Mais il paroît à cet égard, encore, n'avoir pas joui d'une moindre réputation. Nous avons sur l'estime que les artistes des âges suivants lui portèrent, un témoignage d'une espèce qui sans doute ne fut pas rare dans l'Antiquité, mais dont il n'est pas fort commun de trouver la preuve authentique, parmi le peu d'écrits qui nous restent sur ces matières. Je veux dire que ce bouclier fut imité et copié par les statuaires postérieurs, dans des monuments, sans doute du même genre.

A vingt stades d'Élatée on trouvoit, selon Pausanias, le temple de *Minerva Cranea*, et le simulacre de la déesse étoit de la main des fils de Polyclès. Il paroît qu'ils l'avoient représentée dans un tout autre ajustement, que celle du Parthénon; *car elle étoit* (dit l'écrivain) *habillée en guerrière,* εσκευασμενον ως εν μαχην. Ainsi ce n'étoit pas une copie.

Cependant les auteurs de cet ouvrage empruntèrent à Phidias le bouclier de leur Minerve. Και επειργασται τη ασπιδι το Αθηνησι μιμημα επι τη ασπιδι της καλουμενης απο Αθηναιων Παρθενου. *Imitatio ex Clypeo Minervæ quæ vocatur Athenis Virgo*[1]. Polyclès, selon Pline, florissoit dans la cent deuxième olympiade; il est probable que ses fils auront appartenu à la période suivante, dont Pline a fixé le plus grand éclat vers la cent dixième olympiade. Ainsi cette copie aura été faite un siècle après Phidias.

Le bouclier de la statue du Parthénon dut avoir, d'après la position que nous lui assignons, à peu près quinze pieds de hauteur. Il étoit orné de bas-reliefs sur ses deux surfaces, dont l'une étoit concave et l'autre convexe. Sur la première étoit représenté le combat des Dieux et des Géants; on voyoit à la surface extérieure la guerre des Amazones. *Scuto ejus,* dit Pline, *in quo Amazonum prælium cælavit, intumescente ambitu parmæ ejusdem concavâ Deorum et Gigantum dimicationem*[2]. Je ne m'occuperai ici, ni de commenter ces sujets qui l'ont été tant de fois par les antiquaires, ni même d'en rechercher la liaison avec le sujet principal. Quant à la guerre des Dieux et des Géants, on sait que Minerve y joua un des premiers rôles, et sans doute le statuaire lui donna sur son bouclier une place distinguée. On comprend moins le rapport qu'avoit la guerre des Amazones avec Minerve, quoiqu'on en aperçoive un très-naturel entre ces femmes guerrières et la déesse de la guerre. Au reste, c'étoit le sujet favori des Athéniens, et ce sujet fut aussi tellement favorable à la sculpture, qu'on pourroit soupçonner les artistes de l'avoir accrédité avec prédilection.

Mais je l'ai dit, je m'occupe de ces objets, moins sous le point de vue de l'érudition, que sous celui de l'art et de la disposition. Il m'a donc semblé, que les deux combats n'avoient pu être sculptés et traités qu'en manière de frise, laquelle régnoit tout alentour de la cir-

(1) Pausanias, liv. X, chap. 34.
(2) Pline, liv. XXXVI, chap. 5.

conférence intérieure et extérieure du bouclier. C'est de cette façon qu'est figurée dans le dessin que je présente, une partie du combat des Dieux contre les Géants. Je dis une partie, parce que le dessin ne permet pas d'en montrer davantage. D'ailleurs, dans l'original même, ce côté dut être aussi interrompu par la statue et ses draperies. Il n'y eut que le côté extérieur dont la totalité put être embrassée par le spectateur. (*Voyez* pl. III.)

Ce fut aussi le côté le plus célèbre, et c'est à lui que se rapportent les diverses anecdotes qu'on a citées, et quelques autres traits, que les écrivains nous ont conservés. J'ai déjà rapporté [1] le passage d'Aristote, où il est question du portrait que Phidias avoit fait de sa figure, parmi les personnages de cette composition. La proportion de ceux-ci dut être au moins de deux pieds et demi, d'où l'on peut conclure que l'on devait y saisir facilement les traits qui constituent la ressemblance. Aussi le portrait de Phidias n'étoit pas le seul qu'on y reconnût. Plutarque nous apprend que l'artiste y avoit introduit celui de son protecteur. Le statuaire s'étoit représenté sous la forme d'un vieillard chauve, qui de ses deux mains tenoit une grosse pierre élevée. (*Voyez* pl. III ces deux figures empruntées d'un vase grec peint représentant le même sujet.) Quant à Périclès, il étoit vu aux prises avec une Amazone. Son bras étendu et armé d'un javelot, déroboit une partie de son visage. Mais (dit Plutarque) la précaution même employée pour dissimuler sa ressemblance, étoit précisément ce qui la faisoit remarquer de toutes parts. (C'est ainsi que je traduis ce ce passage, qu'on a toujours trouvé obscur, et qui me paroît avoir été mal compris) .... και τ̀ν Περικλέους εικονα παγκαλην ενεθηκε μαχομενον προς Αμαζονα. Το δε σχημα της χειρος ανατεινουσης δορυ προ της οψεως τ̀ν Περικλέους πεποιημενον ευμηχανως οιον επικρυπτειν βουλεται την ομοιοτητα παραφαινομενην εκατερωτεν. *Figura manus attollentis hastam præfacie Pericles artificiose facta fuit quasi tegere vellet similitudinem undique perspicuam* [2].

(1) *Voyez* ci-dessus.

(3) Plut. in Pericl., tome I, page 169.

Ce passage signifie donc, que Phidias n'osa pas faire ouvertement le portrait de Périclès. Il étoit déguisé lui-même sous la forme d'un vieillard chauve, jetant une grosse pierre. Il fit Périclès lançant un javelot, et vu de manière, que son bras cachoit une partie de sa tête jusqu'aux yeux. Dion Chrysostome confirme cette particularité : *On rapporte,* dit-il, *que Phidias n'a introduit la figure de Périclès sur le bouclier de Minerve que d'une manière cachée.* Περικλεα δε και αυτον λαθων εποιησην ως φασιν επι της ασπιδος.

La chose s'explique et par l'histoire de Périclès, et par la connoissance que nous avons de la manière de penser des Athéniens. Ce peuple jaloux de toutes les espèces de distinctions qu'il n'accordoit pas, ne paroît point avoir souffert que les ordonnateurs des travaux publics, ni ceux qui les exécutoient, y inscrivissent leurs noms. Plutarque s'est trompé sans doute, lorsqu'il dit que le nom de Phidias étoit écrit sur la base de la Minerve. A la vérité le piédestal du Jupiter d'Olympie portoit cette inscription : *Phidias fils de Charmides m'a fait.* Mais c'est que, chez les Eléens, il régnoit l'usage contraire, comme en fait foi ce grand nombre de statues décrites par Pausanias dans l'Altis, et portant le nom de leurs auteurs. Cicéron d'ailleurs plus croyable sur le fait en question, que Plutarque, avance formellement, que *Phidias plaça son portrait sur le bouclier de la Déesse, n'ayant pas eu la liberté d'inscrire son nom. Phidias sui similem speciem inclusit in clypeo Minervæ cum inscribere non liceret.*(2) Son propre portrait ainsi que celui de Périclès, placés sur le bouclier, étoient donc une manière indirecte, soit d'éluder la loi, soit de blesser l'usage. Cela doit suffire pour nous expliquer les précautions prises par Phidias dans la composition des deux portraits. Et l'on voit en même tems, que dans une démocratie, où le droit d'accuser étoit aussi illimité quant aux personnes, et quant aux choses, la dénonciation dut trouver là plus d'une occasion de s'exercer.

(1) Dion Chrysos. orat. 12, au commencement.
(2) Cicer. Tuscul., liv. I, chap. 15.

Il y avoit par exemple, à Athènes, tant de prétextes ou de motifs à l'accusation d'impiété; on pouvoit y regarder comme sacriléges, tant d'actes qui changeoient de forme et de couleur au gré des passions du moment, que tout naturellement l'application de ces deux portraits sur le bouclier de Minerve, dut passer pour une profanation de la sainteté de son image. Il paroît que l'accusateur Ménon [1] n'ayant pu réussir à attaquer Périclès, en la personne de Phidias, sous le rapport de dilapidation et d'infidélité dans l'emploi de l'or appliqué à la statue, on se rejeta sur le fait des deux portraits, et que cette accusation, jointe à d'autres griefs, dont on vouloit se faire un moyen d'atteindre Périclès, fit condamner Phidias à la prison. Il n'y mourut pas cependant, comme Plutarque l'avance. Cela est démenti par trop d'autres circonstances. Si l'on en croit un passage d'Aristophane [2], Phidias prévint les suites du jugement et parvint à s'y soustraire, en s'éloignant d'Athènes. Il passa en Élide, où il exécuta son Jupiter Olympien. Par dépit contre les Athéniens, il voulut en faire son chef-d'œuvre. Ce le fut en effet, et la Minerve du Parthénon se trouva placée au second rang. Certes il n'y eut jamais ni de plus heureuse calomnie, ni de plus louable vengeance.

Je ne trouve aucun renseignement qui confirme ce que l'on peut croire sur la matière dont étoient formés les bas-reliefs du bouclier. Ils furent probablement d'or, se détachant sur un fond de bronze qui faisoit le corps de l'ouvrage. Il n'est pas à présumer que ces légers détails, où l'or devoit être employé avec plus d'économie, aient fait partie des dépouilles que le tyran Lachares enleva du temple de Minerve. Pausanias raconte [3] que menacé d'être forcé dans la citadelle, par Démétrius fils d'Antigonus, qui d'abord avoit favorisé sa tyrannie,

(1) Plut. in Pericl.

(2) Aristophane, ειρηνη vers 604. Πρωτα μεν γαρ αυτης ηρξε Φειδιας πραξας κακων, *causa prima fuit Phidias fuga pœnas luens.* Πραττειν κακως ne signifie pas précisément être exilé, mais bien avoir à souffrir d'un mauvais traitement. D'où l'on peut conclure que Phidias subit une condamnation quelconque.

(3) Paus., liv. I, chap. 25.

il s'enfuit, en emportant les boucliers d'or du temple (ce qui n'a aucun rapport avec le bouclier de Minerve). Mais les paroles suivantes y sont plus appliquables, και αυτο της Αθηνας το αγαλμα τον περιαιρετον κοσμον. Au reste Lachares ne jouit pas long-temps du fruit de son sacrilége. L'opinion qu'on avoit de ses richesses le fit tuer par les Coronéens. Peut-être les Athéniens recouvrèrent-ils alors les objets d'ornement enlevés à leur Déesse. Dans tous les cas, ou ceux du bouclier n'avoient pas été volés, ou ils furent rétablis et restitués. Car plusieurs siècles après, les écrivains dont j'ai invoqué plus haut le témoignage, et Pausanias qui écrivoit sous Hadrien, virent la statue de Minerve, avec tous ses accompagnements et tous ses détails accessoires. De ce nombre étoit le serpent.

XI. — Du serpent et du sphinx.

La place que je lui ai donnée dans mon dessin, en le groupant avec la partie inférieure du bouclier, m'a paru être la seule qui puisse lui convenir, pour qu'il soit visible en face, mais surtout pour concilier les deux descriptions de Pline et de Pausanias. Car sur ce point leurs récits diffèrent.

Selon les paroles du texte de Pline, il y avoit sous la lance de Minerve un sphinx de bronze, *et sub ipsa cuspide æream sphingem.* Suivant Pausanias, c'est le serpent qui est près de sa lance, και πλησιον τε δορατος δρακων εστιν. Pour admettre ensemble ces deux accessoires, selon le sens de chacun des deux passages, il faudroit que le serpent se fût trouvé groupé et avec le sphinx, et avec le bas de la lance, ce qui auroit fait confusion et surcharge d'accessoires dans un seul point. Il y a ici deux suppositions probables, l'une que Pausanias auroit omis de faire mention du sphinx d'en bas, et se seroit mépris, en plaçant le serpent du côté et tout près de la lance. L'autre hypothèse est que Pline se seroit trompé, ou plus probablement encore quelque copiste, en écrivant *cuspide* pour *casside.* Si l'on adoptoit

cette correction ou cette variante, que je ne trouve toutefois dans aucune édition, alors le sphinx dont parle Pline, et que les connoisseurs admiroient, seroit le même que nous avons vu, d'après les paroles de Pausanias, placé sur le sommet du casque. Μεσω μεν επικειται οι τω κρανει Σφιγγος εικων.

De quelque manière que l'on fasse accorder les deux textes, il me paroît qu'il ne doit y avoir aucun doute sur l'existence du serpent aux pieds de la statue. Car Pline et Pausanias en font également mention, et l'on peut joindre à leur témoignage, celui de Plutarque, dans son traité d'Isis et d'Osiris. A son avis l'intention de Phidias, en employant ce symbole du serpent, réuni à la figure de la Vierge (ainsi appeloit-on Minerve), avoit été de signifier, qu'il falloit donner des gardiens à la virginité : τω δε της Αθηνας τον δρακοντα Φειδιας παρεθηκε . . . ως τας μεν παρθενες φυλακης δεομενας [1]. *Minervæ simulachro draconem Phidias addidit, significans Virgines custodiâ opus habere.*

Pausanias ne donne point à ce serpent une signification aussi allégorique. Selon lui c'étoit le symbole d'Érichtonius. Rien ne prouve mieux combien chez les anciens eux-mêmes, le sens d'un grand nombre de signes, étoit resté, ou devenu équivoque, et combien sont hasardeuses aujourd'hui les tentatives que l'on fait pour soumettre à un système uniforme d'explication, des choses qui jadis, ne procédant peut-être pas d'une source unique, ne se rapportoient peut-être pas non plus à un but bien déterminé.

Nous ignorons de quelle matière fut le serpent de notre Minerve. M. de Caylus avance, par méprise sans doute ; car je n'ai pu trouver sur quel fondement, que *ce serpent étoit de bronze ainsi que le sphinx;* ce qui lui donne lieu de s'écrier : *Quel alliage de couleurs et de matières ! On a peine à concevoir leur agrément* [2]. Pour moi j'ai plus de peine encore à concevoir comment on peut s'étonner de l'alliance

(1) Plut. de Isid. et Osirid., sur la fin.

(2) Mémoires de l'Académie, tome XXV, page 319.

du bronze avec l'or, dans un travail de ee genre, surtout lorsqu'il fut si facile de donner au premier de ees métaux les teintes les plus en accord avec tout l'ensemble.

Incontestablement Phidias employa le bronze dans plus d'une partie de eette composition, et en vue d'introduire quelques variétés de ton parmi ses aceessoires. Peut-être l'économie seule lui eonseilla-t-elle d'user d'un métal moins eher, peut-être aussi en usoit-il, pour assortir, en quelque sorte, les matières à la qualité même des divers objets représentés. Qui sait encore si cet emploi d'un métal eommun n'étoit pas un petit artifice de l'art, un moyen de contraste, propre à faire mieux ressortir la richesse et l'éclat de l'or?

Quoi qu'il en soit, si nous devons en eroire Pline, sur la plaee qu'il fait oecuper au sphinx, *sub ipsâ cuspide,* ce sphinx fut de bronze. Je erois qu'on peut affirmer que la lance fut du même métal. On doit être d'autant plus porté à le eroire, que cette arme tenue par la main droite, fut très eertainement le support obligé de l'armature qui passoit dans le bras, et qui le soutenoit en l'air, comme on peut le voir dans les dessins. Pl. II et III.

XII. — Des semelles de la chaussure de Minerve.

Ce qui reste à décrire de détails appartenant à la statue proprement dite, regarde sa ehaussure. Rien n'a plus prêté à la critique des eenseurs du genre de sculpture, dont je eherche à développer et à justifier le goût, que eet ornement plaeé par Phidias sur la semelle des sandales de sa Minerve. Rien en effet n'est moins compatible avec les pratiques et les habitudes de la sculpture moderne. Il faut pour se faire à cette idée, penser d'abord, qu'il s'agit d'un eolosse de trente-sept pieds, sur lequel les plus petites parties lisses étoient d'assez grands espaces. Il faut ensuite se souvenir de ee que j'ai dit plus haut, savoir, que l'on considéroit ees sortes de colosses, à peu près eomme le décorateur envisage un monument d'arehitecture,

c'est-à-dire sous le rapport des ornemens qu'il peut recevoir. Mais avant de discuter les objections élevées contre cet ajustement, il faut se rendre compte du genre de la chaussure en question, de l'épaisseur des semelles, et par conséquent de la hauteur du champ qu'occupèrent les bas-reliefs.

C'est Pline qui nous a transmis cette notion, et c'est uniquement, comme on l'a déjà dit, par ces légers détails, qu'il a prétendu faire voir, comment le génie de Phidias savoit réunir dans ses monuments, à la conception des plus grandes masses, l'intelligence des plus petits accessoires. *In soleis*[2] *vero Lapitharum et Centaurorum dimicationem. Adeo momenta omnia artis illius compacta fuere. Sur les semelles il représenta le combat des Lapithes et des Centaures.* Il peut y avoir deux manières d'interpréter la dernière phrase: l'une en laissant subsister le mot *momenta* seroit, *tant toutes les qualités de son art, c'est-à-dire, tous les genres de talent se trouvoient réunis en lui;* ou bien l'on pourroit dire, en lisant *monumenta,* tant *tous les monuments de son art furent pleins, remplis, abondants en sujets, et riches en détails.*

Mais il y a dans la phrase qui fait l'objet principal de ce paragraphe, un mot qui peut prêter à un double sens plus réel, et que je dois prévenir. C'est le mot *solea*, qui signifie quelquefois la chaussure prise en général, et non pas simplement la semelle. Or l'on pourroit, pour éluder l'application des bas-reliefs sur les semelles, supposer que les figures, comme il y en a des exemples dans l'antique, auroient occupé cette partie de la chaussure qui couvroit le dessus-de-pied. A quoi je réponds d'abord que si *solea* peut quelquefois signifier toute la chaussure, c'est en tant que celle-ci se compose d'une semelle attachée par de simples courroies. Or l'emploi des courroies repousse la supposition dont on vient de parler. Je réponds ensuite, que quand cette hypothèse seroit admissible, par la signification du mot, les dimensions du monument s'accordent à la repousser. La

(2) Plin., liv. XXXVI, chap. 5.

proportion de tout cet ensemble nous a déjà fait voir, et l'on prouvera encore tout à l'heure, que l'élévation du piédestal ne dut pas être moindre de huit à dix pieds. Si donc les figures dont il s'agit se fussent trouvées comme brodées sur la partie supérieure de la chaussure de Minerve, on comprend que, par le fait même de cette position, elles n'auroient pu être saisies ni presque aperçues par l'œil du spectateur, placé nécessairement à plusieurs pieds au-dessous.

La seule raison du point de vue démontre que la position de ces figures ne fut pas horizontale, mais bien verticale. Et l'on verra que, dans la proportion de la statue, la superficie formée par l'épaisseur des semelles fut très-susceptible d'admettre des figures, faciles à distinguer d'une distance de huit à dix pieds, qui n'en étoient que cinq ou six pour l'œil du spectateur. C'est ce que va nous montrer le résultat des notions qu'on a recueillies sur les chaussures des anciens.

Je n'ai pas le dessein d'entrer ici dans la recherche des variétés que comporte cette partie du costume antique. La seule que j'ai quelque intérêt à faire connoître, est celle qui regarde la hauteur des semelles. Or entre leurs diverses espèces, il y avoit celle que l'on appeloit *Tyrrhénienne*. Ces sortes de semelles, qui, nonobstant leur hauteur, devoient être légères et flexibles, se composoient de liége. Quelques antiquaires prétendent même que ce nom de Tyrrhénienne leur vint, de ce que l'on tiroit le liége de la Tyrrhénie, ou ce qu'on nomme en partie aujourd'hui la Toscane, pays qui a toujours produit en abondance, soit sur les bords de la mer, soit dans les montagnes, l'arbre dont l'écorce forme le liége.

La chaussure tyrrhénienne n'étoit pas faite d'un seul morceau de liége. On l'élevoit sur trois ou quatre épaisseurs de semelle. C'est ainsi qu'étoit pratiquée la chaussure des acteurs de théâtre, à laquelle on donnoit le nom de cothurne. On en voit une semblable à la muse tragique, sur le bas-relief des muses du Capitole. Plusieurs statues fort connues ont les semelles tyrrhéniennes. Telle est aussi une petite muse assise, que cette chaussure auroit pu faire restaurer dans une

autre intention. Telle est la figure dite la Junon du Capitole. Sa semelle présente l'indication de plusieurs semelles cousues l'une sur l'autre, à moins qu'on ne prenne ces différentes coutures pour un simple ornement ou un jeu du ciseau.

Ce peu de notions suffiroit pour rendre compte de l'épaisseur des semelles de la Minerve du Parthénon, et faire présumer le genre de sa chaussure. Mais Pollux nous a transmis un renseignement décisif sur l'identité de la chaussure tyrrhénienne, avec celle que Phidias donna à sa statue. Voici ce qu'il dit au mot Τυρρηνικα. — το καταδυμα ξυλινον τετραδακτυλον, οι δε ιμαντες επιχρυσοι, σανδαλιον γαρ ην, υποδησε δε αυτο Φειδιας την Αθηναν [1]. *Calceamentum ligneum quatuor digitorum, Lora aurea, sandalium enim erat. Hoc Minervæ induit Phidias.*

Cette chaussure étoit donc du genre de celles qu'on appeloit *Sandalium,* sandale, c'est-à-dire, que la semelle n'étoit attachée au pied qu'avec des courroies, et non du genre des souliers creux, qui couvroient le dessus du pied. Ainsi les ornements en figures ne furent pas sculptés horizontalement sur la chaussure. Ainsi ils le furent sur la hauteur de la semelle et dans son épaisseur, et l'épaisseur d'une semelle tyrrhénienne étant de quatre doigts, c'est sur cette mesure qu'on peut supputer la dimension de celle d'un colosse tel que celui du Parthénon.

Quatre doigts font deux pouces et demi de haut. S'il falloit argumenter à la rigueur de la mesure naturelle et ordinaire donnée par Pollux, et la multiplier par six, selon l'échelle de proportion de la Minerve, on trouveroit que la hauteur de ses semelles auroit été de quinze pouces. Mais ces mesures dans les statues (et nous en avons la preuve) étoient subordonnées à beaucoup d'autres convenances que celles de la mode. Il est probable d'après les exemples cités plus haut, que les statuaires réduisoient, et avec beaucoup de raison, la dimension tyrrhénienne. Vraisemblablement Phidias en fit autant

(1) *Onomasticon*, liv. VII, chap. 22.

Mais on peut croire qu'il donna au moins dix à douze pouces d'élévation aux semelles de sa chaussure. Selon ce calcul, les figures des Centaures et des Lapithes auroient toujours pu avoir huit à dix pouces de hauteur, et même une plus grande proportion, selon leurs attitudes plus ou moins inclinées; or cette grandeur fut très suffisante pour qu'on ait pu en jouir et les voir très-commodément, à la distance d'où le spectateur étoit tenu de les considérer. Car ces petits sujets, sur lesquels on a tant multiplié les censures, ne devoient être vus, qu'à mesure qu'on s'approchoit du colosse, et lorsque l'œil cessoit de pouvoir en embrasser l'ensemble. Alors on jouissoit de ces détails, qui loin de nuire, comme on l'a répété plus d'une fois, à l'effet général, ne pouvoient d'aucune manière en faire partie.

XIII. — Quelques observations sur les détails de cette sculpture.

Rien de plus futil, à mon avis, que la plupart des reproches adressés à ces grands ouvrages de l'art antique, par les critiques modernes. Il semble à les entendre que tous ces petits bas-reliefs d'ornements, répartis sur les divers accessoires des colosses d'or et d'ivoire, étoient autant d'objets dominants, capables de faire diversion à l'impression générale, qu'on devoit recevoir de leur masse, en détournant la vue, ainsi que l'esprit, de l'attention due à l'ensemble.

Mais rien de tout cela ne pouvoit avoir lieu comme on se l'imagine.

Du point de distance d'où l'œil devoit embrasser la totalité de la composition, ces détails diminuoient trop à la vue, pour être, les uns saisis dans leur intégrité, et les autres même aperçus. Ils n'étoient donc pas en état d'opérer la distraction qu'on suppose. Ni combat, ni rivalité d'effet, n'eussent été possibles entre une masse en ronde bosse de trente à quarante pieds, et des détails en bas-relief d'un à deux pieds de proportion. L'impression de grandeur, et celle de l'unité, si importantes, il est vrai, à ménager dans de tels ouvrages,

ne pouvoient se trouver, ni affaiblies, ni altérées par d'aussi légers accessoires. Autant vaudroit dire, que les broderies d'un manteau détruisent l'effet de la figure qui en est habillée. Or tous ces détails de bas-reliefs dont il s'agit, n'étoient que les broderies d'un grand ensemble. Disons encore, qu'ils étoient dans les ouvrages de l'art, une imitation de ce qu'on voyoit tous les jours dans les usages de la vie, et dans ce qu'on peut appeler la nature en ce genre. Les guerriers portoient ainsi des casques, des cuirasses, des boucliers ornés de bas-reliefs. Pourquoi l'art auroit-il privé les statues, de ces ornements consacrés par les pratiques les plus usuelles.

Mais, objecte-t-on, si ces détails étoient trop légers pour nuire à l'effet principal, du point de distance d'où l'ensemble devoit être vu, s'ils étoient à peine sensibles à l'œil, ils étoient donc inutiles; on peut donc toujours les condamner comme rédondants et objets de luxe. L'objection, comme l'on voit, changeroit de face, et alors il faudroit répondre que les ouvrages de la sculpture, comme ceux de l'architecture (disons mieux comme tous ceux de la nature, comme tous ceux qui sont du ressort non de l'apparence mais de la réalité) ont, il est vrai, un point de vue principal, mais que ce point de vue ne s'oppose pas à ce qu'il y en ait d'autres. Rien n'empêchoit d'approcher de ces colosses, comme rien n'empêche d'approcher de la colonnade d'un temple.

Il entre dans les principes du goût et de la convenance, en architecture, que la masse générale du monument, fasse de loin un effet, et un autre effet de près. De loin, l'œil aperçoit à peine ces ornements délicats, dont tous les membres de la *modénature*, sont en quelque sorte brodés. La nature des choses le veut ainsi. Ces détails, s'ils étoient trop sensibles, détruiroient le plaisir que notre ame trouve dans la perception d'un grand tout, et de l'effet qui résulte de son unité. Mais comme d'autres points de vue remplacent ce premier aspect, au plaisir de l'ensemble et de la totalité, succède aussi celui que procurent les parties et leurs détails. Se plaindre de ce qu'on ne

peut ni à la fois, ni également jouir de l'ensemble, et de ses plus petits accessoires, ce seroit accuser la conformation de notre manière d'être, de nos sens, et de notre esprit. Mais trouver mauvais qu'il y ait des détails, qui ne puissent être aperçus dans un monument, qu'après qu'on a embrassé son ensemble, et les taxer, à cause de cela, d'inutiles, et les appeler un luxe vicieux, parce qu'ils ne concourent pas nécessairement à l'effet général, c'est blâmer l'art, de procéder dans ses ouvrages, comme la nature procède dans les siens.

Je ne m'arrêterai pas davantage sur cette controverse oiseuse. Car au fond personne ne s'est encore avisé de censurer sous ce rapport les œuvres de l'architecture. Mais j'ai voulu tirer de ce parallèle la conclusion, que ce qui est vrai, légitime et nécessaire dans les monuments de cet art, l'est aussi dans certains ouvrages de la sculpture.

Le statuaire ne peut pas, plus que l'architecte, vous faire voir du même point de distance, et les grandes masses d'un colosse, et les détails de ses parties. Pourvu que ces détails ne produisent aucune confusion dans l'ensemble, vous n'avez aucun reproche à leur faire. Après avoir joui de l'ensemble du colosse, vous en approchez-vous ? les ornements partiels vont vous présenter un autre genre de plaisir, auquel l'effet du tout, dont il n'est plus question, ne sauroit nuire. Voudriez-vous jouir tout à la fois des deux ? vous demandez ce qui ne se peut; et c'est parce que cette réunion de jouissance et d'effet est impossible, que le vice dont on se plaint est imaginaire.

Le goût cependant pourroit se permettre une prévention contre cet emploi de petites parties, et de détails multipliés dans un grand ouvrage. On pourroit soupçonner l'artiste, qui s'y adonneroit trop, d'être capable de négliger en faveur de ces travaux subordonnés, le grand caractère qui fait le premier mérite des œuvres colossales. Il arrive en effet, assez naturellement, que le penchant qu'on a pour les détails, et que l'habitude de faire en petit, rapetissent la manière de sentir, de voir et d'exécuter. Rarement le même homme excelle

dans des ouvrages de dimension si opposée. C'est ainsi qu'en peinture, par exemple, on semble croire que le genre de la miniature est incompatible avec ce qu'on appelle le grand genre, et exclut les qualités du talent requis pour l'histoire.

A cela, il y auroit plus d'une réponse, qui exigeroit aussi plus d'une distinction. Mais qu'y a-t-il besoin de s'arrêter à l'égard de Phidias, et à de telles objections et au soin de les détruire, lorsqu'il est constant qu'aucune d'elles ne peut s'adresser à lui, lorsque l'on sait, qu'aucun artiste n'eut une plus grande manière, et qu'un de ses principaux mérites fut d'avoir réuni tous les genres, et d'avoir été également grand dans les plus petits, *æqualem magnificentiam fuisse et in parvis?* [1] (Je serois porté à croire qu'ici le mot *magnificentia* doit être pris dans le sens positif de sa composition.)

A vouloir donc appeler la simple critique du goût, et sur ces matières et sur les bas-reliefs des semelles de la Minerve du Parthénon, je conçois que ces bas-reliefs, dans leur application à la partie dont il s'agit, pourroient donner lieu à deux questions relatives, l'une à la mesure, à la quantité d'ornements qui doivent trouver place dans un ensemble de décoration, l'autre à la convenance des parties, où, dans une statue surtout, on peut se permettre de placer de tels ornements. Quant à la première question, il faudroit peut-être avouer, ce qui l'a déjà été par moi ailleurs, que chaque genre de sculpture ayant ses qualités et ses défauts correspondants, l'abus de la toreutique ou sculpture sur métaux, fut de multiplier les ornements au delà de ce que comporte souvent la véritable richesse. Et quant à la question de convenance, je crois qu'on n'y trouveroit de réponse, que dans la manière dont on avoit autrefois l'habitude d'envisager les simulacres religieux.

Il faut en effet se persuader, que ces grandes images des divinités placées dans les sanctuaires des temples, n'y figuroient pas unique-

(1) Pline, liv. XXXVI, chap. 5.

ment sous le simple rapport de l'art que nous y cherchons aujourd'hui. Les combinaisons théoriques d'effet, de perspective, d'ensemble, d'harmonie qui entrent exclusivement dans notre manière de voir et de juger ces grands monuments de l'esprit religieux d'autrefois, n'étoient pas à beaucoup près jadis aussi dominantes, que nous semblons le croire, aujourd'hui, que ces monuments sans rapport avec nos croyances, ne sont plus pour notre imagination que des œuvres de l'imitation.

Si, comme je l'ai fait entendre, les colosses d'or et d'ivoire se considéroient à peu près comme les ouvrages de l'architecture, c'est-à-dire comme susceptibles d'offrir aux compositions de l'art de nombreux emplacements, ces sujets de composition, ces bas-reliefs, ces frises en figures, y étoient aussi, comme dans les édifices, destinés à remplir une fonction historique ou religieuse; et cette fonction première l'emportoit souvent sur les considérations alors très-secondaires, de la théorie du goût, dans l'art d'employer et de distribuer les ornements.

On sait assez d'où procéda en Grèce cette habitude d'employer l'art du dessin, à la représentation des idées mythologiques, comment cet art, né de l'écriture, ou né avec elle, en conserva toujours quelques propriétés, et comment, dans la sculpture surtout, le point de vue de l'agrément, dut souvent rester subordonné à celui de l'utilité, particulièrement lorsqu'il s'agissoit des effigies religieuses. J'ai développé ailleurs quelques-unes de ces considérations, et d'autres encore qui se rapportent à l'école, dans laquelle paraît s'être formé l'art primitif des Grecs, c'est-à-dire à l'origine de ce goût qui emploie les figures, jusqu'à un certain point, dans l'intention et selon l'esprit de l'écriture.

La religion, qui s'étoit spécialement approprié ce goût, exigeoit donc que l'artiste employât son talent, à devenir l'interprète et l'historien de toutes les croyances sacrées, de toutes les traditions théogoniques. Il falloit qu'un monument tel que la Minerve du Par-

thénon, offrît au spectateur, non pas seulement ce que nous en exigerions aujourd'hui, je veux dire un ensemble de rapports capable de plaire au goût, mais un ensemble de faits mythologiques. Il falloit qu'un semblable monument servît la religion, en reproduisant, sous des formes plus parfaites, les anciens éléments des croyances mystiques. L'on pourroit dire, à cet égard, qu'un ouvrage de ce genre, selon l'esprit des Grecs, et selon la manière d'être de leur culte, étoit, ce que seroit pour nous, un nouveau traité de théologie dogmatique ou d'histoire sainte.

C'est ce que présentoit effectivement, si l'on peut s'en permettre la comparaison, l'ensemble des sujets exécutés par Phidias, sur le piédestal de la Minerve, ouvrage aussi varié qu'étendu, et dont il me reste à parler.

XIV. — Du piédestal de la statue, et des bas-reliefs dont il étoit orné.

Il nous est parvenu peu de notions sur ce grand travail. Nous ne devons dans la réalité qu'à Pline, et au peu de mots qu'il en a dits, le moyen de nous former une idée assez vraisemblable de cette partie du monument.

On peut conclure d'un passage du rhéteur Thémistius, que les bas-reliefs et la décoration du piédestal, occupèrent long-temps Phidias. « Quoique cet artiste, dit-il, fût fort habile à représenter avec l'or et « l'ivoire la figure des dieux et des hommes, cependant il avoit besoin « de beaucoup de temps et de loisir pour ces ouvrages. On dit en « effet que dans l'exécution de sa Minerve, il employa un assez long « espace de temps aux travaux du piédestal de la déesse. » ει και σφοδρα ην σοφος ο φειδιας εν χρυσω και ελεφαντι μορφην επιδειξασθαι θειαν η ανθρωπινην ομως χρονω γε εδειτο και χολης πλειονας εις τα εργα. λεγεται ουν ηνικα εδημιουργει την Αθεναν, ουδε εις την κρεπιδα της Θεου μονην ολιγω χρονω προσδεηθηναι. *Etiamsi ad exprimendam auro atque ebore Dei atque hominis effigiem valdè peritus esset Phidias, nihilominus tamen ad opera perficienda multo indigebat tempore*

atque otio. Fertur itaque quandò Minervam sculpebat non parùm temporis in solam deæ basim impendisse.

Rien de plus croyable, sans doute, si l'on réfléchit à l'étendue qu'avoit ce piédestal, par conséquent à la grandeur des superficies qui furent couvertes de figures, et au nombre très considérable de sujets en bas-reliefs, répartis sur ces surfaces, toutes choses qui se concluent sans difficulté, des proportions du monument, et de la courte notion de Pline.

In base autem quod cælatum est Pandoras genesin appellavit. Ibi dii sunt viginti numero nascentes[1].

« Sur la base est gravé ce qu'il a appelé la naissance de Pandore. « On y voit la génération de vingt Divinités. »

Cette courte mention a été, entre les critiques, l'objet de quelques difficultés dont je dois rendre compte. M. Heyne, entre autres, dans une note de sa dissertation sur les diverses époques de Pline, a émis une opinion qui tend et à changer le sens du passage en question, et à corriger son texte.

J'ai déjà rapporté une partie de cette opinion, en traitant de la Victoire, et j'ai tâché de faire voir, que celle dont les trois mots de Pline donnent l'idée, devoit être celle que la statue tenoit dans sa main. Je ne reviendrai pas sur cette discussion. Quelle que soit encore, à cet égard, la manière de penser de MM. de Caylus et Falconet, j'accorderai, si l'on veut, que la Victoire placée dans la main du colosse, n'empêche pas d'admettre qu'il ait pu s'en trouver encore une dans les bas-reliefs du piédestal. La chose, comme on le verra, selon ma manière d'entendre la composition de ce piédestal, n'a rien que d'admissible. Je dirai toutefois que je trouve deux invraisemblances, dans l'application qu'on feroit de la mention de Pline, à cette Victoire supposée sculptée sur le piédestal. La première est que Pline auroit négligé de parler de ce qui étoit un objet frappant dans cet ensemble,

(1) Pline, liv. XXXVI, chap. 5.

pour s'occuper d'une figure de bas-relief, confondue avec cent autres. Le second point d'invraisemblance me paraît être, qu'une petite figure faisant partie d'une si nombreuse composition, ait été au milieu de tant d'autres objets remarquables, un sujet d'admiration particulier. *Victoriâ præcipuè mirabili.*

Mais j'arrive au point le plus important de l'opinion de M. Heyne. Selon ce savant critique il n'y auroit eu d'autre sujet représenté sur le piédestal, que la naissance de Pandore, quoique les paroles de Pline en désignant ce sujet, dont Pausanias aussi a fait mention, nous donnent l'idée d'un autre sujet, et qui devoit en renfermer un grand nombre, savoir la génération de vingt divinités.

Ce qui paroît avoir engagé le savant professeur à repousser le sens offert par le texte de Pline, c'est l'idée qu'il s'est formée de la manière dont pouvoient être représentés ces sujets. *Vingt divinités* (s'écrie-t-il) *y étoient figurées au moment de leur naissance! Quelle idée se faire d'un pareil sujet? Les dieux étoient-ils là sous la forme d'enfans nouveau-nés? ou leurs mères étoient-elles représentées dans l'accouchement? C'eût été, d'une manière, comme d'une autre, un motif fort bizarre et bien uniforme.* (1) Et en conséquence M. Heyne ne doute point qu'il ne faille supprimer du texte de Pline, le mot *nascentes*, comme étant une addition de quelque glossateur ignorant. Selon lui les vingt divinités ne devoient paroître dans cette composition, que comme assistant à la naissance de Pandore, ou concourant à sa formation. Je ne parlerai pas ici d'une autre opinion que le même savant a émise ailleurs, sur ces vingt dieux, opinion suivant laquelle ils auroient été placés comme autant de statues debout sur la base, *Insistebant undique basi.* (2) Cette dernière proposition se réfute d'elle-même.

Je répondrai à la première, que pour changer un texte aussi clair que celui de Pline, et dont le sens n'offre aucune contradiction, soit

(1) Sammlung antiquarischer aufsætze, part. I, pag. 229 et 230.

(2) Nov. comment., tome I, deuxième partie, page 109.

en lui-même, soit sous le rapport de l'art, il faudroit d'autres raisons et de plus péremptoires. De ce que la naissance de Pandore étoit représentée sur le piédestal, il ne s'ensuit pas, ce me semble, que les naissances de vingt, ou de dix-neuf autres divinités, n'aient pu y être sculptées aussi. Et de ce que Pline et Pausanias ne citent que ce personnage, est-il permis de conclure, d'après l'esprit d'abréviation dans lequel ils rédigèrent leur notice, qu'il n'y avoit pas d'autres naissances de dieux ? Il me paroît au contraire que la naissance de Pandore fut simplement un des vingt sujets théogoniques. Et l'espèce de ce sujet auroit pu révéler au savant critique, comment la sculpture savoit représenter la naissance des dieux, sans faire voir des *enfants au maillot*, *ou leurs mères dans l'accouchement.* Certes on avouera avec lui, que cette façon de traiter de semblables sujets, eût été, comme il le dit, bien bizarre et bien monotone.

Mais pour peu qu'on connoisse l'Antique, on aperçoit qu'il n'y eut point de sujets plus propices à l'art, plus féconds en variétés de composition, que ceux qui ont rapport à ce qu'on appelait la génération des dieux. Sans citer à l'appui de ce que j'avance, le témoignage de ce grand nombre de bas-reliefs antiques, où sont exprimés ces sujets, il doit me suffire, je pense, de rappeler leur simple dénomination. La seule idée que retracent à l'esprit soit la naissance de Minerve, de Vénus, de Bacchus, soit celle de Diane, d'Apollon, de l'Amour, ne suffit-elle pas, pour faire sentir, sous combien de formes ingénieuses allégoriques et dramatiques, la main de l'art savoit reproduire tous les faits relatifs, à la théogonie des Grecs? On peut donc affirmer, ou que Phidias fit exprès le choix de ces sujets, ou que si on les lui ordonna, jamais plus heureuses combinaisons n'exercèrent le ciseau du statuaire. Et je conclurai que, si pour réformer le texte de Pline, il n'y avoit ici d'autre raison, que le ridicule ou le mauvais choix des sujets dont ce texte donne l'idée, jamais on n'auroit fait une correction, avec moins de motif et de nécessité.

Mais nous avons vu que Phidias, d'après le passage de Themistius

(*Voy. plus haut*), dut employer un long espace de temps, à l'exécution de ce piédestal. C'est bien aussi ce que donne à connoître la notion de Pline, tout abrégée qu'elle puisse paroître. Dans la description la plus concise, peuvent être renfermés des sujets très-variés et très-étendus. Il est possible, il est même probable, que les *viginti Dei nascentes* de Pline, auront fourni au statuaire une centaine de figures; et l'on va voir que ce nombre est très d'accord avec les dimensions des différentes surfaces de la base.

J'ai montré, au commencement de cette dissertation, ce que pouvoit être la hauteur du piédestal. Elle résulte nécessairement des deux données qui nous sont connues, celle de la hauteur du temple et celle de la hauteur de la statue. Or nous avons vu qu'il ne pouvoit rester qu'une dixaine de pieds, proportion très-conforme à la méthode suivie par les anciens, dans le rapport des statues avec leurs bases, et très-conforme encore au système du genre colossal, dont on faisoit emploi dans l'intérieur de beaucoup de temples. (*Voy.* pl. I.)

J'ai pris sur ces dix pieds à peu près six pour les figures, je donne les quatre pieds restants aux profils du socle et de la corniche. Il me faut justifier maintenant la disposition, telle que je l'ai adoptée, des sujets de bas-reliefs rangés sur deux lignes, l'une au-dessous de l'autre. Une fois qu'on admet le genre de sujets indiqué par Pline, il faut nécessairement admettre aussi, que chacun d'eux, dans l'esprit de la chose, et aussi dans le goût de la sculpture antique, dut exiger quatre ou cinq figures. A quelque degré qu'on veuille diminuer ici le nombre des personnages, il ne sera jamais possible de les réduire à une seule rangée de figures, occupant un champ de six pieds de hauteur, c'est-à-dire, ayant une proportion relative à cet espacement. Plus les figures ont de hauteur, plus aussi elles tiennent d'espace en largeur, et la surface antérieure du champ occupé par les bas-reliefs, auroit contenu, au plus, huit figures de cinq à six pieds de proportion, ce qui ne peut s'accommoder avec les sujets nombreux qu'il faut y placer.

Dès qu'une seule ligne de figures ne se prête point au programme de Pline, on se trouve naturellement induit à partager les champs où les surfaces de la base, en deux zones, ce qui diminuant de moitié la dimension des figures, tend à les multiplier au quadruple. Les deux grands côtés auront pu ainsi facilement, sur une surface de seize à dix-sept pieds de long, et de six de haut, admettre trente personnages chacun; et en accordant vingt figures pour chacun des deux petits côtés, il serait facile de justifier le nombre de cent, que je me suis permis de présumer approximativement. (*Voyez* pl. I.)

On peut procéder encore dans cette conjecture, d'une autre manière, cest-à-dire par la répartition des sujets donnés, dans les deux rangées qu'ils auroient occupés, sur les quatre faces de la base. Ainsi chacune des deux rangées des deux grandes faces, auroit compris trois de ces sujets. Ce qui donneroit douze sujets pour les grands côtés. Les deux petits en auroient eu chacun quatre, deux à chaque rang. En tout vingt naissances de Dieux. *Dii sunt viginti numero nascentes.*

Il me paroît inutile de citer ici aucune autorité en faveur de cette répartition de bas-reliefs, par rangées horizontales, l'une au-dessus de l'autre. L'antiquité est pleine de semblables dispositions de figures, sur les autels, les cippes, les piédestaux, etc., et je terminerois ici cette dissertation, si ce que j'ai avancé plus haut, de la priorité de la Minerve du Parthénon sur le Jupiter d'Olympie, ayant été un objet de discussions entre les antiquaires, n'exigeoit un examen d'autant plus important, qu'il me mettra à même de réfuter l'opinion, que beaucoup se sont formée, d'après Plutarque, de la destinée de Phidias. J'abrégerai ces détails qu'on trouvera avec plus d'étendue dans un autre de mes ouvrages[1].

[1] *Voyez* l'ouvrage intitulé *le Jupiter Olympien.*

XV. — De l'époque précise où fut exécutée la Minerve du Parthénon.

Certains points chronologiques, et leur coïncidence avec l'état des faits que nous voulons prouver, me paroissent devoir lever tout doute à leur égard.

C'est à la deuxième année de la 85e Olympiade, que la chronique d'Eusèbe place la confection de la Minerve du Parthénon φειδιας την ελεφαντινην Αθηναν εποιησε. Il faut effectivement que la statue ait été faite à cette époque, pour que les faits et les détails historiques qu'on va rapporter puissent s'y appliquer.

Remarquons d'abord que la 83e Olympiade est celle où Pline fait fleurir Phidias. Or les époques de l'existence des grands artistes doivent toujours être celles de quelques événements importants, auxquels ces époques s'attachent. La mort de Cimon arriva la quatrième année de la 82e Olympiade. C'est donc à la 83e que se rapporte l'époque du pouvoir de Périclès. C'est alors qu'il conçut, et entreprit les grands travaux d'embellissement d'Athènes, dont il donna la direction à Phidias. De cette époque a donc pu commencer l'exécution de la Minerve, ce que va nous prouver la date où elle dut être terminée.

Elle dut l'être nécessairement avant la deuxième année de la 87e Olympiade, de laquelle, date le commencement de la guerre du Péloponèse; puisque l'or de la statue fut mis par Périclès au nombre des ressources éventuelles du trésor public, avant d'entreprendre cette guerre.

Mais l'accusation relative à la malversation prétendue de Phidias, dans l'emploi de l'or, est encore très-antérieure à la guerre déclarée du Péloponèse. Les simples notions de l'histoire le prouvent, savoir les faits précurseurs de cette guerre, le decret d'interdiction contre Mégare, ensuite la résolution prise de donner des secours aux Corcyréens contre les Corinthiens. Tous ces moyens, qui furent ménagés par Périclès pour amener la guerre, demandèrent plusieurs années.

Or la guerre des Corinthiens contre les Corcyréens [1], guerre qui fut comme le premier anneau de celle du Péloponèse, date de la deuxième année de la 85^e^ Olympiade. Ce qui coïncide parfaitement avec la date où fut terminée la Minerve.

Thucydide déclare formellement, que la guerre du Péloponése fut un effet et une suite de ces premières hostilités. Telles furent (dit-il), avant de prendre les armes, les contestations; tels furent les différents qui s'élevèrent entre les deux partis (Sparte et Athènes), ils commencèrent dès l'affaire de Corcyre et d'Épidamne. Or, on voit que Périclès ménageoit et préparoit par ces démêlés, le moyen d'amener une guerre qui absorbât, dans un intérêt public et un péril général, l'attention du peuple, et la détournât des petites intrigues du parti qui lui étoit opposé.

C'est encore ce qui résulte de la notion d'Aristophanes, qui, dans sa comédie de la Paix [2], représentée long-temps après, donne pour cause de la guerre du Péloponèse, l'accusation portée contre Phidias et ce qui s'ensuivit. Cette accusation ne fut pas celle de la prétendue soustraction de l'or, mais celle de sacrilège et dont on a rendu compte plus haut. Or dans cette accusation, le parti contraire à Périclès se proposoit d'arriver jusqu'à lui; et voilà ce qui le détermina à pousser les choses jusqu'à la guerre pour se rendre nécessaire. Il paroît que son pouvoir n'alla point jusqu'à soustraire Phidias à une accusation, qui devoit avant tout tomber sur l'artiste, en tant qu'auteur des deux portraits. Le défendre ou le protéger sur ce fait, eût été s'en déclarer inutilement complice. Phidias subit donc une condamnation. On ignore à quelle peine, mais ce ne fut certainement pas la mort, comme beaucoup l'ont répété; les paroles d'Aristophanes ne permettent pas de le croire, mais il paroît qu'il y eut de quoi l'engager à fuir d'Athènes.

(1) *Voyez* le canon chronologique de Larcher.

(2) Vers 604.

Le texte de Philochorus portant, qu'à la suite de l'accusation [1] Phidias s'enfuit en Élide, s'accorde avec l'historique d'Aristophanes.

Tout paroît donc ici être en rapport, et concourir à prouver que la Minerve fut achevée vers le milieu de la 85^{e} Olympiade. Nous avons vu que Phidias avoit pu commencer ce travail dès la 83^{e} Olympiade. Or un espace de huit à dix ans, dut suffire pour porter ce monument, et le temple même, à leur dernier point d'achèvement, vu l'extrême activité avec laquelle on sait que Périclès poursuivit l'exécution de ces travaux.

A cela M. Heyne a objecté que Phidias ayant eu la direction (comme le dit Plutarque) des travaux entrepris par Périclès, il doit aussi avoir dirigé la construction des Propylées qui date de la troisième année de la 85^{e} Olympiade. Il pense que cet édifice étant la clôture de la citadelle, dut se terminer en dernier, qu'il n'y aura eu lieu pour Périclès à rendre des comptes, qu'à la fin de tous ces travaux, et que les accusations contre Phidias n'ont dû aussi avoir lieu qu'alors. Toutes ces considérations ne valent pas une raison. Phidias a pu être employé par Périclès à la direction des travaux dont il s'agit, et n'avoir pas terminé les Propylées. Périclès a pu être obligé de rendre des comptes partiels de chaque ouvrage, et les accusations que l'intrigue suscita contre Phidias, ont pu être intentées avant l'achèvement des Propylées.

M. Heyne ayant en vue de prouver que le Jupiter d'Olympie fut exécuté dans la 81^{e} Olympiade, c'est-à-dire long-temps avant la Minerve du Parthénon, a intérêt dans cette opinion, de détruire celle des scholiastes, et d'autres sophistes postérieurs, qui, par un malentendu et un double emploi du même fait, ont transporté en Élide et l'accusation de malversation, et la condamnation de Phidias. Car comment accorder ces recits avec les dates authentiques des travaux d'Athènes? Le père Corsini [2] avoit déjà fait remarquer, que si Phi-

[1] Εκριθη και φυγων εις Ηλιν, ARISTOPH., Schol. ad *versum* 605.
[2] Fasti attici, part. II, tome I, page 219.

dias eût été condamné pour vol à la peine de mort en Élide, ni son nom n'eût été placé avec honneur sur le piédestal du Jupiter d'Olympie, ni sa famille n'eût été chargée à perpétuité de l'emploi de conservateurs du monument.(1)

Le même père Corsini a établi par deux passages de Pausanias, un point de fait et de chronologie, qui démontre l'époque à laquelle dut être exécuté le Jupiter Olympien. Il s'agit de la victoire du jeune Pantarcès, dont Phidias représenta la figure en bas-relief, sur la traverse antérieure du trône de Jupiter. Or Pantarcès fut couronné dans la 86^{e} Olympiade. Donc, conclut Corsini, s'il remporta le prix à cette époque, Phidias n'aura point exécuté le Jupiter d'Olympie dans la 81^{e} Olympiade, puisque ce jeune garçon, non-seulement n'eût pas été d'âge encore à pouvoir remporter le prix (*inter pueros*), mais même n'étoit pas né.

M. Heyne croit encore avoir trouvé en faveur de son opinion, un renseignement dans Pausanias, qui nous apprend que le temple et la statue d'Olympie, furent faits *du produit des dépouilles enlevées par les Éléens sur les Piséens et leurs alliés, lorsqu'ils vainquirent ces peuples et sacagèrent Pise.* Cherchant à quelle guerre cela peut s'appliquer, il n'en trouve pas d'autre, que celle qui eut lieu, depuis la troisième année de la 78^{e} Olympiade, jusqu'à la première année de la 81^{e}, et qui finit par la défaite entière des Messéniens, ou la prise d'Ithome. C'est du butin de cette guerre, que M. Heyne croit, avec grande vraisemblance, que furent faits et le temple et le colosse d'Olympie. Or, comme de là, à la 83^{e} Olympiade il trouve un espace de tems suffisant pour l'exécution de ces ouvrages, il conclut que le Jupiter Olympien a pu être exécuté avant la Minerve du Parthénon.

Mais encore ici nulle preuve contre l'époque du jeune Pantarcès, contre le témoignage de Philochorus, qui fait fuir Phidias en Élide, la deuxième année de la 85^{e} Olympiade, et contre toutes les probabi-

(1) Pausanias, liv. V.

lités qui établissent, qu'ayant quitté l'Attique pour venir en Élide, il s'y fixa avec sa famille.

D'ailleurs quelle nécessité, que le produit de la guerre de Pise ait été de suite, et sans délai, employé à la confection du colosse olympien ? Qui sait combien d'années le temple même aura été à bâtir ?

Enfin comme il est de toute nécessité que la figure du jeune vainqueur Pantercès se couronnant lui-même, ait été faite après la 86^{e} Olympiade, ce fait rapporté par Pausanias, prouve clairement, que Phidias ne mourut point en prison à Athènes, comme le dit Plutarque, à la suite de l'accusation qui auroit eu lieu, la deuxième année de la 85^{e} Olympiade.

Le seul motif qu'on pourroit avoir de prétendre, que le Jupiter d'Olympie fut fait avant la Minerve du Parthénon, seroit une déférence très-inutile au passage de Plutarque, dont on a parlé, passage qui ne peut se concilier avec rien. Car si Phidias fit en Élide après la 86^{e} Olympiade et la statue en bronze, et la figure en bas-relief de Pantarcès, il ne mourut donc pas à Athènes, ni au temps, ni pour le fait que Plutarque rapporte. Le passage de Philochorus reste dans toute sa force, et il résulte de là que le Jupiter Olympien fut un monument postérieur à celui de la Minerve du Parthénon.

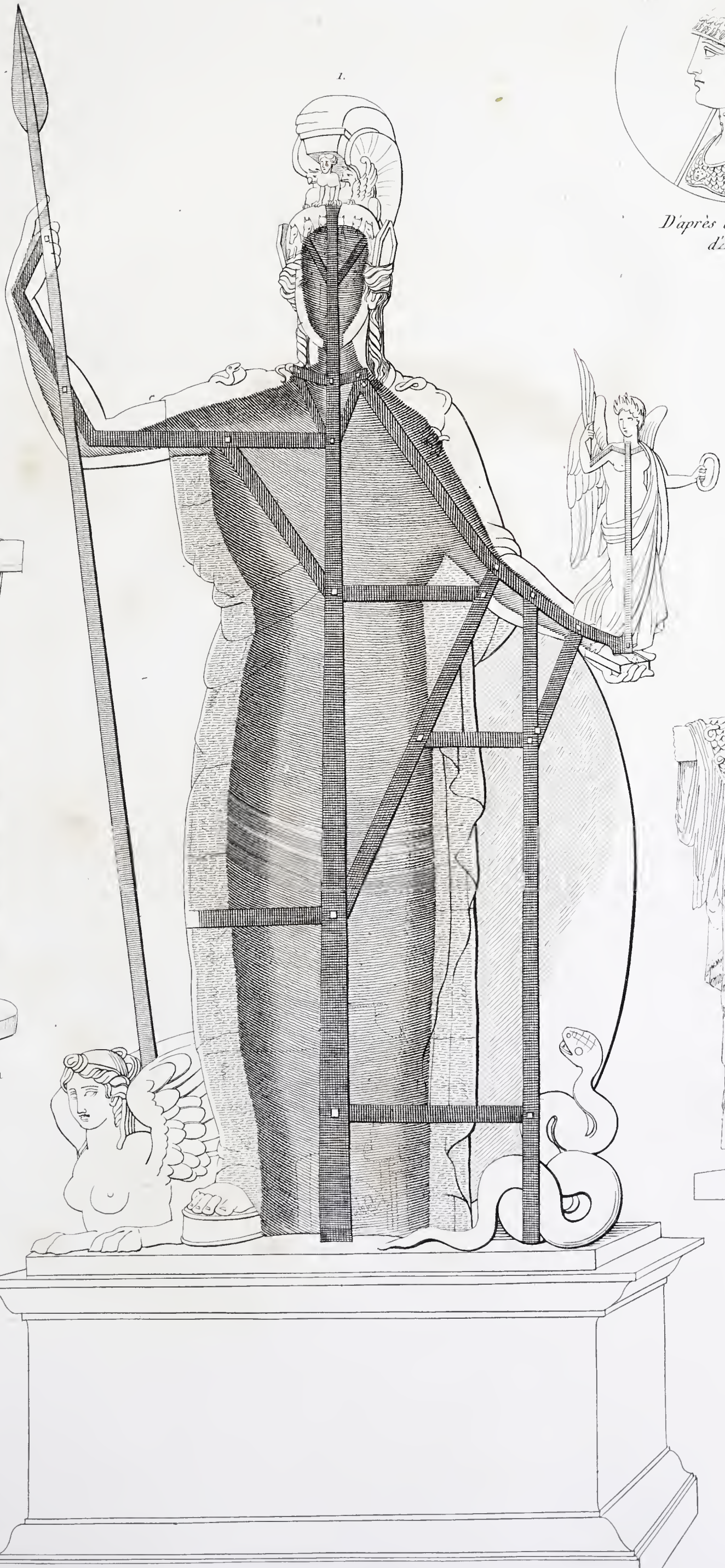
MINERVE DU PARTHENON

5 10 15 20. Pie

D'après le Tetradrachme d'Athènes.

D'après la pierre gravée d'Aspasius.

1.



4.

Minerve dite de la villa Albani à Rome.

5.

Ecrous aboutis sont à la figure de Phidias.

pris d'un Vase antique peint, qui appartient à M^r Tischbain.

+ pris du même Vase.

RESTITUTION

DU

TOMBEAU DE PORSENNA,

OU

DISSERTATION

DONT LE BUT EST D'EXPLIQUER ET DE JUSTIFIER LA DESCRIPTION DE CE MONUMENT FAITE PAR VARRON, ET RAPPORTÉE DANS PLINE,

ACCOMPAGNÉE D'UNE PLANCHE.

RESTITUTION

DU

TOMBEAU DE PORSENNA.

Préambule.

Deux sortes d'études et de connoissances peuvent avoir quelque obligation aux recherches et aux travaux qui ont pour but de faire sortir des descriptions d'objets d'art et de monuments antiques, non seulement leur idée pour l'esprit, mais encore leur image pour les yeux.

On conçoit d'abord ce qu'il y a de curieux, et ce qu'il peut y avoir d'utile, à reproduire en dessin des ouvrages entièrement perdus, soit pour l'artiste qui ne sait point interpréter les textes anciens, soit pour le philologue qui, tout en traduisant les textes, est rarement en état de confronter à sa version, l'image renfermée dans les mots.

Mais le second genre d'études, je veux dire la critique des textes, peut aussi être redevable à ce travail, d'un nouveau moyen d'interpréter certains passages, d'en vérifier l'exactitude, et de relever les erreurs des copistes.

S'il arrive, par exemple, que la traduction fidèle d'une description de monument nous donne un résultat, que le simple bon sens dénonce comme tout-à-fait impossible, on conclura, ou que l'écrivain nous a débité une fable, ou que quelques erreurs de copie auront produit, dans les détails de la description, des invraisemblances qui la rendent fabuleuse.

Quelquefois aussi, il peut arriver qu'une fidélité exagérée, dans la version de certains mots susceptibles d'une double entente, prête

une absurdité tout-à-fait gratuite à la description d'un monument, faute, par le lecteur ou le traducteur, d'avoir pu s'en figurer une image propre à faire disparoître, avec l'ambiguité des mots, l'obscurité de la chose décrite.

J'avouerai que j'ai pendant quelque temps éprouvé cet embarras à l'égard de la description, donnée par Pline, du monument de Porsenna, à Clusium. Cet embarras me paroissoit résulter de l'emploi de quelques mots du texte, dont le vrai sens pouvoit cependant être déterminé par la nature même des choses. Mais l'accord des traducteurs et des commentateurs à prendre ce texte au pied de la lettre, nonobstant l'absurdité qu'ils ne pouvoient s'empêcher de reconnoître dans une description, que Pline lui-même semble avoir décréditée par le mot *fabulositas,* me faisoit juger qu'il n'y auroit aucune restitution raisonnable à faire d'un monument qui, d'après l'interprétation reçue, ne présenteroit qu'un assemblage impossible à réaliser.

Cependant je n'eus pas plus tôt soumis cette description à une autre critique, je parle de celle du dessin, qu'il me parut, qu'en donnant à un seul mot, lequel produit tout l'équivoque, non pas un autre sens, mais une autre application du même sens, l'ensemble du monument et chacune de ses parties, tout en se calquant, si l'on peut dire, sur le texte précis de la description, pouvoient offrir la composition la plus raisonnable.

Il me sembla, en conséquence, que Pline, simple copiste (comme on le verra) d'une description qui n'est pas de lui, avoit pu, comme tous les traducteurs de son passage, se laisser prendre à la signification trop mathématiquement littérale de quelques mots, et que, se figurant le monument d'après l'idée tout-à-fait absurde, que ces mots peuvent présenter, il avoit dû rejeter le tombeau de Porsenna dans la région des hyperboles fabriquées par l'ignorance, ou par l'amour du merveilleux.

Je vais rapporter le texte de Pline, et ensuite les interprétations qui en ont été faites à ma connoissance.

I. — Texte de Pline et versions des traducteurs.

(Plin., l. 36, c. 13.) — *Sepultus est (Porsenna) sub urbe Clusio, in quo loco monumentum reliquit lapideum quadratum; singula*[1] *latera pedum lata tricentenum, alta quinquagenum, inque basi quadrata intus labyrinthum inextricabilem, quo si quis improperet sine glomere lini exitum invenire nequeat.*

Supra id quadratum pyramides stant quinque, quatuor in angulis, in medio una, in imo latæ pedum quinum septuagenum, altæ centum quinquagenum, ita fastigiatæ ut in summo orbis æneus, et petasus unus[2] *omnibus sit impositus ex quo pendeant exapta catenis tintinnabula, quæ vento agitata longè sonitus referant ut Dodonæ olim factum.*

Supra quem orbem quatuor pyramides insuper, singulæ extant altæ pedum centenum.

Supra quas uno solo quinque pyramides, quarum altitudinem Varronem puduit adjicere. Fabulæ Etruscæ tradunt eamdem fuisse quam totius operis.

Voici la traduction de Dupinet. Je n'en rapporte que ce qui regarde la difficulté à résoudre.

.... « Sur ce quarré y avoit cinq pyramides, dont les quatre estoient « es quatre coins et la cinquième au milieu, et avoient toutes sep- « tante-cinq pieds d'escarrure au pied, et cinquante de haut. A la « cime d'icelles y avoit un gros tymbre de bronze, rond comme une « boule, qui les prennoit toutes, qui encore étoit tymbrée d'un « chapeau à l'impériale. On y avoit plusieurs cymbales attachées à « petites chaînes, lesquelles, agitées de vent, rendoient incessament « un certain carillon qu'on oyoit de fort loin, ainsi qu'autrefois « étoit du temple de Jupiter Dodonéen.

« Sur ce tymbre y avoit encore quatre pyramides, toutes ayant

(1) *Singula* et non *singulo*, se trouve dans l'édition *princeps*.

(2) Je proposerois de lire *unà*.

« cent pieds de haut, sur lesquelles y avoit encore une terrasse, où « on voyoit cinq pyramides, si hautes que Varron craignit d'en « mettre la hauteur. Toutefois les poëtes Toscans disent qu'elles « étoient aussi hautes que tout le reste du sépulchre. »

Je rapporte de suite la traduction de Poinsinet, parce qu'elle est conforme à la précédente, quoique dans un françois plus moderne.

« A chacun des quatre coins de cette base quarrée, s'élève une « pyramide, et une cinquième au milieu, larges à leur base de « soixante et quinze pieds, sur cent cinquante pieds de hauteur. Elles « sont toutes couronnées en commun par une seule boule d'airain, « surmontée d'un grand chapeau, d'où pendent à des chaînes des « cymbales, lesquelles, agitées par le vent, frappent contre la boule « et rendent un son qui se perpétue long-temps, comme autrefois « celui du bassin de Dodone.

« Au-dessus de ce globe énorme, et du chapeau qui le coeffe, « s'élèvent quatre autres colonnes de cent pieds de hauteur chacune, « couvertes d'une plateforme commune, laquelle sert de base à cinq « autres colonnes encore, dont Varron a eu honte de marquer la « hauteur. A en croire les traditions toutes fabuleuses des Toscans, « ce troisième échafaudage colonnaire avoit une hauteur égale à celle « de tout l'édifice inférieur. »

Le résultat du sens donné, par les deux traducteurs, à la description du monument de Porsenna, est, comme on voit, que cinq pyramides de cent cinquante pieds de haut, dont quatre placées à une distance de cent cinquante pieds l'une de l'autre, sur un soubassement de trois cents pieds en carré, avoient en commun, pour couronnement, un globe d'airain de plus de deux cent cinquante pieds de diamètre (presque le double de la coupole de Saint Pierre) et surmonté d'un chapeau probablement encore plus large; que sur ce globe énorme il y avoit quatre autres pyramides de cent pieds, portant une terrasse servant de plateforme à cinq autres.

Voici la traduction du président de Brosses[1].

« Cette base quarrée porte cinq pyramides, quatre aux angles, une « au milieu, larges de soixante-quinze pieds par le bas, et hautes « de cinquante, dont le faîte soutient un dôme de bronze ou calotte « qui les couvre toutes. De ce toit pendent tout à l'entour, comme « à Dodone, des cloches ou bassins suspendus par des chaînes.... etc. « Au-dessus du dôme, on a élevé un second étage de quatre pyra- « mides hautes de cent pieds; sur la plateforme de celui-ci, un troi- « sième étage de cinq pyramides, dont Varron, etc.... Les historiens « Étrusques la faisant égale à celle de tout le reste du bâtiment. »

D'après cette traduction, le globe et le chapeau sont convertis en une coupole de bronze, qui couvre les cinq pyramides d'en bas, et c'est sur le comble de ce dôme[2] que s'élèvent quatre pyramides de cent pieds, portant une plateforme, qui sert de support à cinq autres pyramides. C'est, comme on voit, la même impossibilité physique, la même construction chimérique, la même superposition perpendiculaire de pyramides à trois étages, dont la base, dans les supérieures, porteroit sur la pointe des inférieures.

M. de Caylus[3], dans un mémoire sur l'architecture ancienne, en parlant du monument de Porsenna, ne le cite que pour en conclure, qu'en Étrurie on avoit, comme en Égypte, fait des pyramides. *Du reste,* dit-il, *que ces pyramides soient rapportées si ridiculement et d'une façon si peu praticable, ce n'est point mon affaire.*

M. de Caylus est, à ma connoissance, le seul critique qui ait paru frappé de ce qu'il y a de ridicule et d'impraticable dans la disposition dont, soit le texte, soit ses versions, donnent l'idée. Nulle remarque n'accompagne les traductions, et Hardouin n'a fait lui-même aucune note sur aucun des mots de la description. On diroit qu'on se seroit

(1) Mémoires de l'Académie des inscript., tome XXXV, pages 103 et 104.

(2) Le traducteur dit en note, *qu'elles portoient sur le dôme, qui n'étoit qu'une section d'ovale aplati,* etc.; *voy.* ibid.

(3) Mémoires de l'Académie des inscript., tome XIII, page 299.

contenté de mettre des mots sur des mots, sans s'inquiéter de l'idée ou de l'image qu'ils devoient donner ou produire.

II. — Sur les mots *fabulositas* et *fabulæ*.

Il seroit possible d'expliquer la réserve des commentateurs, sans les accuser de manquer d'intelligence en cette matière. Peut-être, en effet, les mots *fabulositas* et *fabulæ,* dont Pline a accompagné la description qu'il a empruntée de Varron, ont-ils fait penser à tous les interprètes de ce passage, que le monument décrit, étant un objet fabuleux, ce n'était pas la peine de se mettre en frais pour chercher à lui donner, par la critique des mots, ou par celle du dessin, une existence dont la raison admît et prouvât la possibilité. J'ai aussi long-temps, je l'avoue, été détourné par cette opinion, du soin de mettre les éléments du monument, tel qu'il est décrit, d'accord avec les éléments les plus simples de la construction.

Cependant examinons jusqu'à quel point les mots *fabulositas* et *fabulæ* du texte de Pline doivent jeter du discrédit sur l'existence et la possibilité d'exécution du monument de Porsenna, tel que le donne sa description.

Et d'abord, répétons que cette description n'est pas de Pline, qu'il l'a textuellement empruntée à Varron, *ipsius verbis.*

C'est à l'article des labyrinthes que Pline parle du monument de Porsenna, et il le cite au nombre des quatre grands labyrinthes connus. Il reconnoît donc ici qu'il a existé, comme il le reconnoîtra encore plus bas; car selon lui, Porsenna auroit voulu apprendre aux rois étrangers, que leur vanité devoit céder à celle des rois d'Italie. Mais, continue-t-il, *cum excedat omnia fabulositas utemur ipsius M. Varronis in expositione ejus verbis.* Ainsi on voit d'abord que le mot *fabulositas* n'est pas de Varron, l'auteur de la description, mais de Pline qui n'en est que le copiste.

Ensuite, quel sens donnera-t-on au mot *fabulositas?* Je conviendrai

qu'il comporte la signification que nous donnons, en françois, au mot *fabuleux,* en tant que voulant dire *chimérique, imaginaire;* mais il signifie encore, ainsi que le mot *fabula,* tradition, propos vulgaire, et ce que nous exprimons par des *on dit.* Dans quelque sens qu'on prenne ce mot, voici ce que Pline me paroît avoir voulu exprimer : *comme les fables qu'on en débite,* ou bien, *comme les détails qu'on raconte de ce monument excèdent toute croyance, je rapporterai les propres paroles de la description de Varron.* Ainsi, ou Pline rapporte les paroles de Varron et sa description, comme un correctif aux exagérations qu'on débitoit, ou il cite textuellement Varron, comme pour se décharger de la responsabilité d'une description fabuleuse.

Je laisse à choisir la manière d'entendre l'intention de Pline. Dans le premier cas, Pline auroit ajouté foi à la description de Varron, sans peut-être se rendre compte du double sens de certains mots. Dans le second cas, entendant le texte de Varron et se l'expliquant comme l'ont fait tous les commentateurs modernes, il auroit, et avec beaucoup de raison, traité de fabuleux le monument décrit.

Nous verrons dans la suite que les mots *fabulæ etruscæ* comportent un sens fort différent de celui de *fable,* et que ces mots appartiennent encore à Pline et non à Varron.

III. — Justification du texte de Varron.

Du reste, il est probable que Varron avoit dû parler du monument de Porsenna dans l'ouvrage de sa Chronologie de l'Antiquité, et que ce fut des Chroniques étrusques qu'il tira la description d'un édifice qui n'existoit plus de son temps. Du moins il n'en restoit rien à l'époque de Pline, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même : *Cum Cretici (labyrinthi) Italicique nulla vestigia exstent.*

Maintenant, avant d'entrer dans l'interprétation de laquelle doit résulter la restitution de ce monument, croirons-nous facilement que Varron, homme fort instruit dans tous les arts, savant et judi-

cieux critique, ou auroit donné créance à un monument notoirement apocryphe, de la manière dont on le donne à entendre, ou auroit admis dans son ouvrage une description qu'il auroit cru être celle d'une composition fantastique et fabuleuse ?

N'est-il pas plus probable que, traduisant en latin une description architecturale, chose où il est le plus difficile d'être clair, où il est le plus facile d'équivoquer, où l'emploi d'un mot pour un autre jette la plus grande obscurité sur l'image qu'on veut rendre sensible, Varron s'exprimant fort clairement pour lui-même, a pu donner lieu aux ambiguités que la description la plus soignée ne sauroit éviter ? Qui ne sait, en effet, que Vitruve a laissé ainsi, par la perte des figures qui accompagnoient son Traité d'Architecture, une multitude d'obscurités et de problèmes, que le plus léger dessin auroit, ou prévenus, ou éclaircis et résolus ?

Je ne veux donner de ce que je viens de dire qu'un seul exemple, et je le prends dans les trois premiers mots du passage même de Varron. Il est indubitable, comme le texte latin et celui de tous les traducteurs l'ont déjà démontré, que Porsenna fut enseveli dans le monument décrit, *in quo loco monumentum reliquit, etc.* Cependant, dit la description, *sepultus est sub urbe Clusio,* il fut enseveli sous la ville de *Clusium.* N'y a-t-il pas ici deux manières d'entendre la préposition *sub, sous.* Sans doute, un souterrain auroit pu être pratiqué sous la ville même, et recevoir sa sépulture; mais sans doute aussi, *Clusium* étant bâti sur une hauteur, le tombeau construit plus bas n'en étoit pas moins *sub ipsâ urbe.* Tant il est difficile au langage d'être sans ambiguité dans l'expression des corps, surtout des objets matériels et des positions de lieu.

Nous verrons qu'il en pourra être ainsi de la préposition *supra,* que l'on a rendue comme s'il n'y avoit pour les corps, qu'une seule manière d'exister ou d'être placés les uns au-dessus des autres, c'est-à-dire verticalement.

La traduction que je vais proposer fera déjà comprendre de quelle

manière fort simple on peut faire disparoître et le prétendu fabuleux du monument, et l'obscurité de sa deseription. Je traduis :

« Mais comme ce qu'on en raeonte excède toute eroyanee, je me « servirai dans cette description des propres paroles de Varron :

« Porsenna, dit-il, fut enseveli au-dessous de la ville de Clusium, « à l'endroit où il fit construire son monument en pierres de taille « quadrangulaires. Chacun des eôtés a trois eents pieds de largeur « et cinquante de hauteur. Dans l'intérieur du soubassement carré « existe un labyrinthe inextricable, d'où l'on ne pourroit sortir, si « on s'y engageoit sans un peloton de fil.

« Sur ee soubassement carré il y a einq pyramides, quatre aux « angles, la cinquième au milieu; leur largeur par en bas est de « soixante-quinze pieds, leur hauteur est de eent cinquante. Sur leur « sommet, à toutes, on a posé un globe de bronze, et ensemble un « chapeau, d'où pendent, attaehées par des ehaînes, des clochettes « qui, agitées par le vent, produisent de loin un earillon, eomme « jadis celui de Dodone.

« Plus haut que le globe dont on vient de parler, s'élèvent quatre « autres pyramides, ehacune de cent pieds de haut.

« Au-dessus de celles-ci, et sur une plateforme commune, se « voient cinq pyramides. » — (Ici finit Varron.) Pline ajoute que Varron n'avoit pas osé en marquer l'élévation; mais les chroniques étrusques prétendoient que la hauteur de ce troisième ordre de pyramides étoit égale à celle du reste de tout l'ouvrage.

Ma traduction, eomme on a pu le voir, est eonforme à toutes les autres, sur les points principaux, e'est-à-dire les objets de la description. Elle n'en diffère que par les expressions qui se rapportent à la position des quatorze pyramides, que le texte nous présente comme ayant été élevées les unes au-dessus des autres.

IV. — De l'équivoque produit par la préposition *supra.*

Or, on a vu que ce qui contribue à rendre cet ensemble de pyramides imaginaire, ou fabuleux si l'on veut, dans les traductions, et ce qui produisit probablement la même opinion jadis, dans le texte de Varron, est l'emploi uniforme de la préposition *supra;* cest-à-dire, qu'on s'est figuré une superposition verticale de tous ces corps pyramidaux, se servant de base et d'élévation perpendiculaire les uns aux autres.

Pour m'expliquer plus clairement, il est certain que la description nous présente trois étages de masses pyramidales, et il est certain que le texte peut être entendu, comme si cette superposition d'étages étoit semblable à trois étages de portiques, ou à trois ordres de colonnes, verticalement imposées les unes au-dessus des autres.

Mais tout le monde comprend qu'il n'y a rien de plus simple et de plus naturel, que la superposition verticale d'une colonne sur une colonne, parce que, indépendamment même des entablements qui les séparent, le chapiteau de l'inférieure offre à la base de la supérieure, un espace ou un plateau d'une largeur suffisante. Autant en dira-t-on d'étages en arcades ou portiques, et on ne voit que de cela dans tous les monuments de l'architecture.

C'est précisément le contraire pour des pyramides, ou pour des masses pyramidales quelconques, dont l'essence est d'avoir une large base, et de se terminer par un faîtage plus ou moins aigu. Il est tout-à-fait contre nature d'imaginer dans des étages de pyramides, la superposition verticale des unes sur les autres : cela n'a pas besoin de preuves.

Je ne m'arrêterai pas non plus à démontrer, qu'il seroit également absurde, après avoir imaginé sur les cinq pyramides d'en bas, soit un timbre, soit un globe, soit un dôme de bronze, d'y faire asseoir, comme l'ont fait les traducteurs que j'ai cités, les quatre pyramides

du second étage, portant elles-mêmes une plateforme, sur laquelle s'élevoient les cinq dernières. Tout cela n'a besoin que d'être énoncé pour être réfuté.

J'avouerai, qu'en cherchant d'abord à me rapprocher, le plus qu'il seroit possible, d'une disposition qui mît les trois étages de pyramides les uns au-dessus des autres, et s'éloignât fort peu d'une composition, ou pour mieux dire, d'une élévation en ligne perpendiculaire, telle que celle des Septizones des Romains, ou des Pagodes de l'Asie, je me serois arrêté volontiers au dessin n° 1 *de la planche ci-jointe.*

Mais ce projet tend à supprimer nécessairement la cinquième pyramide du milieu dans l'étage inférieur, et j'ai pensé que la fidélité au texte devoit être la condition première d'une judicieuse restitution. Le dessin géométral (*voy.* n° 1) nous montre quatre pyramides aux quatre angles du soubassement, et dans le milieu un massif beaucoup moins large, mais suffisant pour les quatre autres pyramides, et assez exhaussé pour que celles-ci s'élèvent au-dessus des premières. Le milieu de ce massif est occupé lui-même par un autre, qui sert de base à cinq corps pyramidaux; car on est libre de supposer, comme on le dira, plus d'une variété dans les masses auxquelles on donne le nom générique de pyramide.

Mais, puisqu'il est démontré que les trois étages de pyramides n'ont jamais pu être, et ne peuvent point se supposer perpendiculairement placés les uns sur les autres, la nature seule des choses nous apprend, que cette *supraposition* n'a pu être qu'en retraite, ou si on l'aime mieux, en amphithéâtre, de la manière (comme ce dernier mot l'indique) qu'un gradin est dit être au-dessus d'un autre, quoiqu'il soit en reculée.

Qui est-ce, par exemple, qui décrivant l'église de Sainte-Geneviève, en se plaçant devant l'édifice, ne dira pas que sa coupole s'élève au-dessus du fronton du péristyle, quoiqu'il y ait cependant entre l'une et l'autre une distance de plus de cent pieds. Plus d'exemples à cet égard me paroîtroient superflus. C'est ainsi, et par la même façon

de parler, qu'un pays, une ville, se disent au-dessous d'une montagne, et que le monument de Porsenna étant sous la ville de *Clusium,* cette ville étoit au-dessus du monument.

V. — De la remise ensemble des parties de la description.

Cette notion de grammaire, d'usage et de façon de parler étant admise, les étages de pyramides vont trouver, de la manière la plus simple, leur superposition respective, sans qu'on soit obligé ni de changer rien à la description, ni d'y trouver rien de fabuleux, rien d'extraordinaire, tout en avouant que ce dût être une très-grande construction. Mais il faut bien qu'elle l'ait été, puisque l'on nous dit que Porsenna avoit épuisé dans cette entreprise les ressources de son pays, circonstance qui, comme l'on voit, tend à redonner de la réalité au monument que l'on paroît, d'un autre côté, regarder comme fabuleux. Oui, je le répète, il est fabuleux si on l'entend dans le sens de *supra,* qui en exclut la possibilité; mais il est fort simple et d'une très-facile exécution dans l'autre sens de *supra,* tel que je le fais voir (n° 2 *de la planche citée.*)

D'après cela, et en suivant mot à mot le texte la description :

Sur un soubassement de trois cents pieds en carré et de cinquante pieds de haut, sous lequel, ou en dedans duquel on placera le labyrinthe, dont je fais voir l'entrée souterraine, j'élève les quatre pyramides aux quatre angles, et la cinquième dans le milieu. (Je rendrai compte plus tard de la forme que je leur donne.) Ces pyramides ont chacune soixante-quinze pieds de base et cent cinquante d'élévation; leur sommet, à toutes, se termine par un globe coiffé d'un *petasus* ou chapeau, d'où pendent les clochettes de la description. (Nulle difficulté à cet égard; je réserve à faire, après cet exposé, quelques observations critiques sur le texte.)

Si les *tumuli,* hauteurs et buttes naturelles ou artificielles de terre, sur les corps morts, furent très-probablement l'origine des

pyramides; s'il est à peu près certain que les plus grandes en Égypte furent des élévations naturelles, revêtues de pierres, pourquoi n'en auroit-il pas été de même ailleurs ? Et pourquoi les étages des pyramides de *Clusium,* situées sur un terrain montagneux, n'auroient-ils pas été très-naturellement disposés en amphithéâtre, de manière à faire profiter des irrégularités mêmes du terrain ?

Qu'est-ce qui empêche dès-lors de placer, ainsi que je le propose, le second étage des quatre pyramides de cent pieds, sur une masse qui, construite en retraite du premier étage, fasse que le pied de celles-ci commence précisément au point d'élévation marqué par le sommet des cinq pyramides inférieures? (Je suppose encore qu'il faille interpréter aussi rigoureusement les rapports de supériorité de ces monuments entre eux, c'est-à-dire qu'il faille à un objet pour surpasser un autre, en s'élevant au-dessus de lui, le surmonter de toute la hauteur de ce dernier.) On voit donc par le dessin à l'appui de mon hypothèse, que rien dans la description ne s'y oppose, et que les quatre pyramides du second étage sont, à la lettre, placées plus haut, et surmontent le globe qui termine le sommet des cinq inférieures, *supra quem orbem.* Voy. n° 2.

Il n'est plus question que d'imaginer comment les cinq autres corps pyramidaux, formant l'amortissement de tout l'ensemble, pouvoient s'élever au-dessus du second étage dont on vient de parler. Rien de plus simple, comme on le voit, en les plaçant sur un seul socle *(uno solo)* placé dans le milieu de la plateforme du second étage, et en supposant, pour leur donner une élévation à peu près égale à celle du reste de tout l'ouvrage *(tradunt eamdem fuisse quam totius operis)*, que c'étoient des corps allongés, mais plutôt en forme de steles, d'obélisques ou de *meta,* opinion que je justifierai tout à l'heure par plus d'une autorité.

VI. — De deux points de critique auxquels donne lieu le texte de Varron.

Mais je dois justifier avant tout, sur deux points, l'interprétation que je donne au texte de Varron.

Le premier point de critique a pour objet ces mots : *Orbis æneus, et petasus,* mais particulièrement *unus omnibus sit impositus.* Cette locution ou cette construction de la phrase, et surtout les mots *unus omnibus,* ont très-propablement induit les commentateurs et traducteurs à croire qu'il y avoit un seul globe d'airain pour toutes les cinq pyramides. Ce rapprochement des deux mots peut le donner à penser, et le mot *singulis,* au lieu d'*omnibus,* auroit prévenu l'équivoque. Mais d'abord j'ai déjà fait observer que, dans les descriptions de monuments, il étoit fort difficile d'éviter ces confusions; ensuite, Varron traduisant la Chronique étrusque, a pu être induit, comme cela arrive souvent, à tomber dans une sorte de version trop littérale, dont il auroit peut-être évité l'ambiguité, s'il eût été le premier auteur de la description. J'ai cherché à conserver et cependant à éviter l'amphibologie, en disant: *Leur sommet à toutes est couronné par un globe de bronze;* je crois que personne ne s'y tromperoit, et pourtant le fond de l'amphibologie peut encore s'y trouver. De fait, on la rencontre dans presque toutes les descriptions, mais le bon sens seul empêche de s'y laisser prendre. *Cette église a quatre clochers, et sur tous il y a une boule surmontée d'une croix :* voilà la locution de Varron. Mais, lorsque l'impossibilité physique la plus sensible, exclut un des deux sens, l'équivoque n'a plus lieu pour l'esprit. C'est ce que je crois avoir fait assez sentir dans le texte latin, où je ne me permettrois peut-être de changer que le mot *unus* en *unà,* adverbe *(ensemble).*

Le second point de critique sur le texte, se rapporte aux mots *suprà quem orbem,* qui me paroissent avoir confirmé encore les traducteurs ou interprètes de la description dans l'opinion que les cinq pyramides avoient un *orbem* commun. Je crois avoir assez réfuté cette

opinion, en montrant qu'un seul globe en bronze, de quelque manière qu'on l'entende, pour se trouver placé sur les cinq pyramides, qui occupoient un espace de trois cents pieds en carré, exigeroit un diamètre d'à peu près deux cent cinquante pieds, c'est-à-dire de six à sept cents pieds de circonférence. Je conçois que pour être plus rigoureusement d'accord avec l'opinion que je soutiens, savoir, d'un globe pour chaque pyramide, le texte auroit dû porter *supra quos orbes*. Il me semble toutefois qu'ayant dit immédiatement auparavant qu'il y avoit sur toutes, *omnibus,* un globe de bronze au singulier, *orbis æneus,* l'écrivain a pu, et même a dû le désigner tout de suite au singulier, *supra quem orbem;* et puisque le simple bon sens rejette l'idée d'un globe unique sur toutes les pyramides, il n'y avoit, pour la clarté, aucun inconvénient à n'en désigner qu'un seul.

Après avoir éloigné les objections grammaticales, qu'on pourroit trouver dans une interprétation trop littérale du texte, il me reste à justifier la restitution que je présente, sous le rapport de son ensemble architectural, et sous celui des usages de l'antiquité, en montrant que le résultat de cette composition n'a réellement rien d'insolite, rien d'extravagant ni de fabuleux.

VII. — Des pyramides groupées sur un plan symétrique.

Ce qui paroît d'abord étrange dans cette composition, c'est la multiplicité de quatorze pyramides accumulées sur un seul point; c'est ensuite l'espèce de monotonie de masses ainsi rapprochées et aussi uniformes. A l'égard de cette dernière considération, qui est peut-être d'une légère importance dans cet examen, je hasarderai plus bas de justifier l'emploi que j'ai fait, dans mon dessin, de masses pyramidales, qui, bien que diverses par leurs configurations, ont pu être désignées, toutes, sous le nom général de pyramides, et présenter cependant plus d'une sorte de variété.

Quant à ce grand nombre de pyramides, il me semble qu'il n'a

rien d'étonnant pour ceux qui savent, à quel point ces monuments funéraires ont été multipliés, et placés dans le voisinage l'un de l'autre, soit aux environs de Memphis, soit près de la ville de Meroé. L'ouvrage de M. Cailliaud nous montre comme une sorte de bois de pyramides plantées autour de cette ville. Mais à Memphis, comme à Meroé, le sol, excepté celui de la chaîne Libyque, étoit généralement plat, moins quelques buttes qui purent servir de noyau aux constructions pyramidales.

Si, au contraire, l'usage de ces constructions eut lieu dans des pays de montagnes, dans des endroits et sur des terrains fort escarpés, comme est celui de *Clusium,* aujourd'hui *Chiusi,* n'aura-t-il pas été naturel de multiplier les pyramides, en profitant de certains plateaux favorables, et de les multiplier en hauteur ou par amphithéâtre, au gré des positions indiquées par la nature du sol? Voilà, ce me semble, ce qui put porter à cumuler plusieurs pyramides, sur un seul point, et à les placer les unes au-dessus des autres.

Une autre raison, au monument de Porsenna, paroît avoir été que ce grand ensemble eut une destination particulière, et fut peut-être la sépulture non-seulement du roi, mais de sa famille. Je dis peut-être, parce que, s'il ne se trouve point de documents dans l'histoire à cet égard, il paroît assez vraisemblable qu'un tombeau composé de plusieurs monuments funéraires aura été, ou dès l'origine, ou successivement, destiné à plusieurs personnes.

Au reste, soit que chaque pyramide ait servi de sépulture à un corps, soit qu'elle n'en ait été que le signe figuratif, comme, par exemple, un cœnotaphe, je dois dire que le monument de Porsenna n'est pas le seul qui nous offre l'exemple de plusieurs pyramides groupées de la même manière, et de façon à former un ensemble de masses régulières établies sur un plan symétrique.

Je pourrois citer à l'appui de l'opinion, qui feroit des pyramides multipliées du monument de Porsenna, un tombeau de famille, la notion que Joseph, l. XIII, ch. 6, nous donne du magnifique tombeau

de Simon, dans la Judée. *Il le fit élever,* dit-il, *pour sa famille; il est en marbre blanc... On y compte sept pyramides, ouvrage d'un travail excellent, et si élevées, qu'on les aperçoit de loin en mer, et que les navires s'en servent comme d'un signal pour diriger leur marche.* Ces pyramides existoient au temps de Joseph, et encore deux cents ans après lui, comme Eusèbe en fait foi. Ne seroit-il pas permis de supposer que ce tombeau de famille, construit par Simon, avec une enceinte de colonnes en marbre, auroit pu être disposé originairement, de manière que les sept pyramides s'y seroient trouvées dans un ordre pittoresque, et construites sur un plan régulier?

Le tombeau près d'Albano, qu'on appelle vulgairement, et on ne sait pourquoi, le tombeau des Curiaces, est un petit monument sans doute, en comparaison de ceux de Porsenna et de Joseph, car on ne lui trouve guère que cinquante pieds de haut, en rachevant la pointe de ses pyramides aujourd'hui tronquées [1]. Mais il n'est pas moins instructif, comme exemple d'une disposition de pyramides, semblable à celle du premier et du dernier étage au tombeau de Porsenna. Il se compose d'un soubassement, qui a vingt-deux pieds de haut, sur vingt-quatre de large. (On ne comprend pas dans cette mesure la saillie de son socle, ni celle de son bandeau supérieur, servant de plinthe aux pyramides.) Sur ce plateau s'élèvent cinq pyramides, dont nous aurons occasion tout à l'heure de faire remarquer la forme. Là, comme au tombeau de Porsenna, quatre occupent les quatre angles; la cinquième, plus haute que les autres, est placée dans le milieu.

La mesure générale qu'on a déjà donnée de tout le monument, et de son soubassement en particulier, indique assez celle des pyramides: la plus haute n'a que vingt-deux à vingt-trois pieds; la dimension des quatre autres est de vingt-un.

(1) Il dut avoir soixante-dix palmes en rachevant la pyramide du milieu. Le palme romain est de 8 pouces 3 lignes et demie.

Tout petit que soit ce monument, il suffit, comme on voit, pour nous montrer que la disposition des pyramides du monument de Porsenna, n'a rien d'insolite, rien qui ne se trouve confirmé par des exemples postérieurs.

Je vais citer encore un des tombeaux de Sardaigne, qui ont été dernièrement mis sous les yeux de l'Académie, d'après les dessins de M. de la Marmora, et où nous voyons répétée la même ordonnance de masses pyramidales, groupées sur un plan régulier.

Entre les débris de tombeaux assez nombreux qui se sont conservés dans ce pays, la plupart construits en forme sphérique ou conique, il s'en trouve plusieurs dont les parties inférieures encore existantes présentent des ensembles tantôt de deux, tantôt de trois petites masses, qui, lorsqu'on en termine l'élévation, ressemblent à des espèces de ruches. Mais on y en voit un, plus grand que les autres, construit en pierres, sur un plan quadrangulaire, aux quatre angles duquel sont quatre petites masses sphériques ou coniques, d'à peu près vingt-cinq pieds de hauteur; et au milieu s'élève une masse du même genre, de cinquante à soixante pieds de haut, dont le sommet est aujourd'hui tronqué à la hauteur d'à peu près quarante pieds. Il devoit toutefois se terminer de la même manière, et il semble pouvoir nous rappeler l'idée de ce que l'on nommoit des *tholos* en Grèce, monuments dont j'aurai occasion de faire encore mention.

Je ne dirai ici qu'un mot, parce que j'y reviendrai tout à l'heure, du célèbre tombeau d'Alyates, père de Crésus, dont Hérodote nous a donné une courte description. Je n'en fais mention pour le moment, qu'à cause des cinq *oros,* qui, selon Hérodote, s'élevoient au sommet de l'espèce de montagne, formant la masse de cette grande sépulture; et parce que je suppose que ces cinq *oros,* dont je tâcherai d'indiquer la configuration, devoient, à la place qu'ils occupoient et servant d'amortissement à tout l'ensemble, être disposés, comme les objets pyramidaux des monuments précédents, je veux dire de manière

qu'il y en eut un au milieu, et d'une plus haute dimension que les autres, le tout sur un plan carré.

VIII. — Des pyramides sphériques, des tholos.

Les corps pyramidaux dont j'ai fait mention ne m'ont encore occupé dans cette discussion que sous le rapport de leur disposition *quinquennaire* avec celle de deux des étages du tombeau de Porsenna. Je dois maintenant justifier le genre de forme pyramidale dont j'ai fait choix, tout-à-fait arbitrairement (je l'avoue) pour le premier étage de ce tombeau, mais uniquement en vue de la variété, chose qui ne touche point du tout au fond de la restitution proposée.

Ce qui a été jusqu'à ce jour découvert en fait de pyramides, tant dans la basse Égypte qu'à Meroé, ne nous offre ces sortes de monuments que sous une forme quadrilatère, à quatre surfaces généralement égales entre elles, et se terminant plus ou moins en pointe. Le genre des carrières d'où l'Égypte tiroit des pierres de la plus grande longueur, le système de construction régulière et uniforme de ce pays, comme on peut en juger par ses nombreux monuments, au milieu desquels on ne découvre aucun reste d'édifice circulaire, tout nous porte à présumer qu'on n'y fit point de pyramides sphériques, pas plus que d'obélisques arroudis.

D'autre part, il est certain (nous en avons déjà cité quelques exemples, et chacun en connoît d'autres), il est certain, dis-je, qu'il y eut des pyramides construites hors de l'Égypte par plus d'un peuple, et selon le type égyptien; mais il n'est pas moins certain qu'il y eut aussi d'autres constructions pyramidales et destinées aussi à la sépulture, qu'on auroit pu appeler pyramides, parce qu'elles en avoient la configuration. Tel étoit sur la route d'Argos à Épidaure un édifice qui, dit Pausanias[1], ressembloit extrêmement à une py-

[1] Liv. II, chap. 25.

ramide : πυραμιδι μαλισα εικασμενον. Ce monument étoit en réalité un tombeau, où l'on avoit enseveli les morts des deux partis, qui avoient combattu dans la querelle de Prætus et d'Acrisius.

Le tombeau qu'on appelle de Virgile, près la grotte de Pausilippe, à Naples, est une véritable pyramide sphérique, aujourd'hui tronquée, de manière qu'on ignore comment elle pouvoit se terminer; mais en prolongeant les lignes inclinées de la partie inférieure, jusqu'à ce qu'elles se réunissent, cette pyramide auroit pu avoir de quarante à cinquante pieds de haut, sur un soubassement de quinze pieds en hauteur [1].

Il y eut encore plus d'une sorte d'édifices dont Pausanias fait mention, et qui, d'après la description de leur structure, devoient être d'une forme plus ou moins pyramidale. Ce que nous appelons *coupole, dôme, rotonde,* les Grecs l'appeloient οικημα περιφερες et θολος. La construction en bois, type primitif de toute architecture en Grèce, y donna nécessairement et naturellement naissance aux ceintres, aux voûtes et aux voûtes sphériques. Ils en faisoient encore en bois, même dans les siècles de l'art perfectionné, comme le prouve le dôme appelé *Philippeum,* dont la calotte étoit construite en charpente[2]. Mais très-anciennement, l'édifice appelé le trésor de Mynias, bâti en marbre, étoit un *periphère,* c'est-à-dire une rotonde ou *tholos,* qui, dit Pausanias, se terminoit par une voûte dont le comble *n'étoit pas trop aigu,* et auquel une seule pierre servoit de clef. Si Pausanias observe que ce comble n'étoit pas trop aigu, cela semble indiquer que d'autres affectoient davantage la forme pyramidale : κορυφη δι ουκ ες αγαν οξυ ανηγμενη[3].

Les tombeaux de Sardaigne dont on a parlé, nous présentent dans un petit module, il est vrai, une image approximative de ces édifices sphériques. Ils se terminent par un comble, qui n'est pas non

(1) *Voyez* sepolcr. antichi, pl. LXXIII.
(2) Pausanias, liv. V, chap. 20.
(3) Paus., liv. IX; Baotic., chap. 38.

plus trop aigu, mais toutefois assez pyramidal, pour qu'une telle construction ait pu être montée, comme tous les arcs aigus, sans avoir besoin du moindre échafaudage. Les vides qui en occupent l'intérieur furent pratiqués dans le haut, peut-être pour servir de chambres sépulcrales, peut-être aussi, uniquement pour alléger la masse et économiser la matière.

De pareils édifices, destinés aux sépultures, furent donc en partie des imitations de pyramides[1], et tel étoit celui que Pausanias nous a donné pour en être une image fort ressemblante.

Il y eut tant de degrés divers dans la grandeur et la dépense des tombeaux, qu'on peut croire qu'il se fit, en ce genre, des copies de toute proportion, des répétitions à tout prix, et pour toutes les fortunes, de ces types nombreux que l'usage avoit accrédités. Ainsi l'ensemble des cinq petites pyramides sphériques ou coniques du prétendu tombeau des Curiaces, dont il a été fait mention, et qui sont entièrement massives, n'aura probablement été qu'un simulacre rapetissé de monuments plus considérables, et de pyramides sphériques d'une bien plus grande dimension.

C'est par ces considérations, et en vertu de ces autorités, que je me suis permis, pour introduire un peu de diversité dans les masses pyramidales du tombeau du Porsenna, d'y supposer les cinq pyramides de l'étage inférieur faites en forme de cônes. *Voy.* pl. ci-jointe, n° 2.

J'ajouterai encore que leur couronnement, surmonté d'un globe de métal et coiffé d'un *petasus* à clochettes, m'a paru mieux en analogie avec la forme aiguë d'une masse sphérique et conique. Mais je ne donne cette raison que pour ce qu'elle peut valoir.

Je vais passer au second et au troisième étage des pyramides, que je réunis en un seul article de discussion, comme on voit qu'elles se trouvent dans la restitution proposée, réunies en quelque sorte par un soubassement commun.

(1) Paus., liv. IV; Bœotic., chap. 38.

IX. — Du deuxième et surtout du troisième étage de pyramides du tombeau de Porsenna.

J'ai peu de choses à dire des quatre pyramides du second étage, auxquelles je donne la configuration ordinaire et la plus connue de ces monuments. Je les place, comme celles d'en bas, aux quatre angles du soubassement, que je suppose être le revêtement d'une hauteur ou butte naturelle, et en retraite du premier soubassement; et c'est du milieu de ces quatre pyramides que je fais partir le piédestal qui doit servir de plateau commun, *uno solo,* aux cinq pyramides supérieures. *Voy.* pl. ci-jointe, n° 2.

C'est sur celles-ci que j'ai besoin, pour satisfaire aux paroles du texte et à la grande hauteur qu'elles réclament, de recourir à une nouvelle forme pyramidale, que nous trouverons également autorisée dans l'Antiquité, et que le simple bon sens indique à notre interprétation; car n'oublions pas que, selon les récits ou les traditions Étrusques, ce dernier groupe devoit avoir la même hauteur que celle du reste de tout l'ouvrage.

S'il nous étoit parvenu sur le monument de Porsenna une description détaillée, faite, soit d'après son ensemble, soit sur des dessins fidèles, et où l'on fût assuré que l'auteur se seroit servi des mots propres à la désignation spéciale de chaque objet, nous devrions peut-être nous assujétir à un type uniforme de masses pyramidales, comme notre description se sert pour toutes du mot général *pyramide.* Mais la description de Varron étant une traduction des chroniques Étrusques, faite dans un temps où la langue latine manquoit d'une multitude de mots correspondants à ceux qui, dans d'autres langues, exprimoient des procédés et certains ouvrages d'art peu connus à Rome, il paroîtra fort probable que le mot *pyramide* aura été indistinctement employé, pour exprimer des objets qui, bien que divers entre eux, n'en étoient pas moins des corps pyramidaux.

Qui pourroit nier que beaucoup de bâtisses coniques et sphériques

n'aient pu être appelées, dans plus d'un cas, pyramides, puisque, ainsi qu'on l'a vu, elles tiennent un certain milieu entre la pyramide et l'obélisque ? Tel est le groupe pyramidal du tombeau des Curiaces, tel fut le tombeau dit de Virgile, au Pausilippe.

Qui pourroit nier que les obélisques, qui participent sans doute de la forme pyramidale (quand ce ne seroit que par leur *pyramidium*), n'aient pu être appelés du mot générique pyramide, avant que ces objets mieux connus à Rome eussent reçu de leur forme une dénomination plus caractéristique ?

Qui pourroit nier encore que beaucoup d'autres objets, ou corps allongés, de forme pyramidale, dont nous allons faire mention, sans être ni ce qu'on entend aujourd'hui par *pyramide,* ni ce qu'on désigne spécialement par *obélisque,* aient pu de même, au temps de Varron, être appelées pyramides, sans qu'on soit obligé de se les figurer sous la forme des pyramides de l'Égypte ?

Il y a deux considérations décisives pour donner une proportion fort allongée, aux cinq pyramides du troisième étage du monument de Porsenna : c'est d'abord leur position déjà très-exhaussée; c'est ensuite l'indication approximative de leur dimension, que l'on disoit *(tradunt)* égale à celle du reste de l'ouvrage, c'est-à-dire, de toute la partie inférieure, qui, selon les mesures données, dut être de trois cents pieds. A quelque point qu'on réduise la condition de cette égalité de mesure, entre l'étage supérieur et le reste de l'édifice, on conçoit que la hauteur d'une pyramide devant être en rapport avec sa base, la masse des pyramides supérieures auroit, quant à l'aspect (indépendamment de la possibilité d'exécution), écrasé tout le reste du monument. Là où la raison et le goût se réunissent à reconnoître une idée pour absurde, il faut bien leur permettre d'en chercher une autre.

Or, en cherchant à cet étage supérieur un couronnement de masses pyramidales, qui permettent une procérité susceptible de s'accorder avec le texte de la description, il nous paroît qu'il ne peut

y avoir à supposer que la forme allongée des stèles, des obélisques, ou autres objets semblables. Et en effet, la Toscane a des carrières découvertes, où il est possible de tailler des pierres propres à de tels emplois et dans des dimensions considérables.

Quoi qu'il en soit, j'ai supposé qu'entre les quatre pyramides du second étage pourroit s'élever un socle d'une très-grande hauteur, servant de base commune (*uno solo*) à cinq corps taillés en aiguille ou en figure allongée, et peut-être arrondie, ainsi que l'Antiquité nous en fait voir de plus d'un genre. Je trouve par là, du moins, un moyen fort raisonnable de donner à l'ensemble du monument de Porsenna (surtout en admettant, comme au tombeau des Curiaces, que le corps pyramidal du milieu est beaucoup plus haut que les quatre autres) une élévation qui égale à peu près celle du reste de l'ouvrage.

Je dois maintenant ajouter, à l'appui de cette hypothèse, qu'elle ne manque ni d'exemples, ni d'autorités analogues, dans plus d'un monument semblable.

Et d'abord, nous savons que ce fut un usage assez commun, que celui de placer sur les *tumulus*, type originaire de tous les tombeaux, des colonnes et autres objets, qui, par leur élévation, les faisoient apercevoir de loin.

Cet usage, dont on trouve tant de traces dans l'Antiquité, non-seulement avoit lieu à l'égard des sépultures humaines, mais on en trouve la pratique appliquée aux monuments qu'on élevoit en l'honneur des chevaux, sans doute ceux qui avoient fait remporter à leurs maîtres des victoires dans les jeux publics. Pline[1] nous apprend qu'à Agrigente, on voyoit les *tumuli* de plusieurs chevaux, et qu'à leur sommet s'élevoient des pyramides: *Agrigenti complurium equorum tumuli pyramides habent.* Certainement des *tumuli*, buttes ou montagnes de terre, ne pouvoient avoir des pyramides qu'à

[1] Liv. VIII, chap. 64, tome I, édit. d'Hardouin.

leur sommet. Mais est-il facile de se figurer sur le *tumulus* d'un cheval, c'est-à-dire sur une petite butte de terre, des pyramides ou plusieurs masses de construction, dans la forme que le langage ordinaire donne à la pyramide? N'est-il pas plus vraisemblable que ce que Pline appelle ici des pyramides, sur un *tumulus,* étoient simplement des stèles, des corps de forme pyramidale et qui se rapprochaient de la forme obéliscale ?

Nous allons peut-être trouver la confirmation de ceci dans la description, par Hérodote, du tombeau d'Alyates, dont je vais me permettre de donner une courte explication, accompagnée d'un léger dessin. Cette petite digression, loin d'être étrangère à l'objet principal de notre dissertation, m'a paru très-propre à autoriser la manière dont j'ai cru devoir représenter le couronnement du monument de Porsenna. J'en profiterai aussi pour dissiper quelque obscurité dans l'interprétation, non grammaticale, mais figurée du texte d'Hérodote.

Voici ce texte (*Hérodote,* l. 1, ch. 93.) :

X. — Du tombeau d'Alyates, roi de Lydie.

Ἐν δὲ ἔργον (γῇ Λυδίῃ) πολλὸν μέγιστον παρέχεται, χωρὶς τῶν τε Αἰγυπτίων ἔργων ἢ τῶν Βαβυλωνίων· ἔστιν αὐτόθι Αλυάττεω τῦ Κροισυ πατρὸς σῆμα, τοῦ ἡ κρηπὶς μέν ἐστι λίθων μεγάλων, τὸ δὲ ἄλλο σῆμα χῶμα γῆς..... οὖροι δὲ πέντε ἐόντες, ἔτι ἢ ἐς ἐμὲ ἦσαν ἐπὶ τοῦ σήματος ἄνω..... ἡ μὲν δὴ περίοδος τοῦ σήματός εἰσι στάδιοι ἓξ ἢ δύο πλέθρα· τὸ δὲ εὖρος ἐστι πλέθρα τριακαίδεκα, κ. τ. λ.

Voici la traduction (de M. Larcher) :

« On y voit (en Lydie) un ouvrage bien supérieur à ceux qu'on « admire ailleurs, j'en excepte les monuments des Égyptiens et des « Babyloniens. C'est le tombeau d'Alyates, père de Crésus... Son « soubassement est en grandes pierres, le reste du monument con- « siste en levée de terre... De mon temps subsistoient encore au « sommet cinq οὖροι, où on lisoit des inscriptions, portant que, etc...

« Le soubassement du monument a six stades deux plethres de « circuit, sa largeur est de treize plethres, » c'est-à-dire, selon M. Larcher, cinq cent quatre-vingt-dix-huit toises deux pieds dix pouces de tour. Ainsi, dit-il, les deux petits côtés devoient être chacun de quatre-vingt-quatorze toises trois pieds huit pouces.

Le plan de ce soubassement est facile à décrire. C'étoit un carré ayant deux côtés doubles en longueur des deux autres; et c'étoit sur ce quadrangle parallélogramme, bâti en grandes pierres, et servant de base (κρηπις) au véritable monument, que s'élevoit ce dernier. Rien de plus simple à imaginer.

On ne sauroit nier qu'un semblable soubassement, construit en pierres, n'ait été un ouvrage de quelque dépense; mais, enfin, la base dans tout monument n'en est qu'une des moindres parties, et ce n'est pas cela qui put motiver l'admiration d'Hérodote. Cependant que trouvons-nous au-dessus de ce soubassement? Une levée, une montagne de terre, χῶμα γῆς. J'ai dit montagne ou lévée, car ce pût être une élévation naturelle, comme cela eut lieu dans beaucoup de *tumulus;* ce put être aussi une levée artificielle; ce put être tout à la fois l'une et l'autre, c'est-à-dire, une butte naturelle, surchargée de terre, et ainsi exhaussée par l'art. Mais dans l'une ou l'autre de ces trois hypothèses, reste encore à chercher ce qu'il y a qui mérite d'être vanté, comme un grand ouvrage, εργον πολλον μεγιστον, à moins qu'on prétende qu'il ne faille entendre par les mots d'Hérodote, qu'une grandeur ou hauteur de masse, chose assurément fort peu remarquable dans une butte de terre.

Disons donc que le monument d'Alyates dut être quelque chose de plus, que ce qu'indiquent les simples mots χῶμα, γῆς. Aussi M. de Caylus a-t-il avancé qu'il falloit entendre par le mot γῆς, non pas simplement de la terre, mais bien de la terre cuite (une construction en briques). Nous ne croyons pas qu'on puisse se permettre une telle interprétation : d'abord, parce que l'usage de ces tombeaux formés de terre, sur un soubassement en pierre, fut très-commun;

tel étoit, entre autres[1], le tombeau de Phocus, τάφος χῶμα ἐστι, entouré d'un soubassement, περιεχόμενος κύκλω κρηπῖδι; ensuite, lorsqu'il s'agit de bâtisse en briques ou terre cuite, nous voyons que les écrivains ne manquent point de dire οπτὴς γῆς.

Il y a, selon moi, une manière de concilier l'idée trop simple qui résulte des mots d'Hérodote, χῶμα γῆς, *agger terræ,* avec l'opinion que sa notion très-abrégée, sans doute, force toutefois de concevoir, c'est-à-dire celle d'une vaste entreprise, qui ne le cédoit, dit-il, qu'aux immenses travaux de l'Égypte et de Babylone.

XI. — Du tombeau d'Auguste, à Rome.

Je pense que nous trouverons ce moyen de conciliation dans la description fort abrégée aussi, que Strabon nous a donnée d'un très-vaste monument, du mausolée d'Auguste, voisin du Champ-de-Mars, à Rome. On y remarque, dit-il[2], le *mausoleum,* lequel consiste en une grosse levée de terre, établie proche du fleuve, προς τω ποταμω χωμα (c'est le mot dont Hérodote s'est servi pour le monument d'Alyates), sur un très-haut soubassement, bâti en marbre blanc, επι κρηπιδος υψηλης (second rapport entre les deux monuments). Il se terminoit à son sommet par la statue en bronze d'Auguste. Mais voici une particularité, qui, bien qu'énoncée sans aucun développement, donne naturellement lieu à quelques conséquences, selon nous, très-applicables au monument d'Alyates et propres à en donner une bien plus grande idée. Strabon ajoute que le mausolée d'Auguste offroit, jusqu'à son sommet, des plantations d'arbres toujours verts (probablement de cyprès), αχρι κορυφης τοις αειθαλεσι των δενδρων συνηρεφες.

Nous ne croirons pas, sans doute, que la magnificence du mausolée d'Auguste se seroit bornée à être un monticule de terre

(1) Pausanias, liv. II, chap. 29.

(2) Strabon, liv. V, page 236; traduction française, tome II, page 212.

rapportée, et sur la pente duquel il y auroit eu des arbres plantés.

Ce qui reste encore aujourd'hui de ce vaste tombeau, et qui se réduit à la partie circulaire de la périphérie inférieure, nous montre, qu'outre le soubassement de marbre, il y avoit encore d'autres parties construites. Aussi, d'après l'indication de ces vestiges et la notion que Strabon nous a donnée, on n'a point hésité à restituer, il y a déjà long-temps, la masse d'un monument qu'on mit jadis au nombre des merveilles du monde. On a été jusqu'à lui donner plus de deux cent cinquante coudées de hauteur[1], en établissant dans toute cette élévation des terrasses circulaires, les unes en retraite sur les autres. C'est dans le sol de ces terrasses qu'étoient plantées des rangées de cyprès, qui, d'étage en étage, arrivoient jusqu'au sommet, αχρι κορυφης.

Ainsi, l'idée de terrasses par étages et plantées d'arbres, loin de contredire, confirme au contraire, la notion de Strabon. Sans doute, un tel monument pouvoit s'appeler χωμα, *agger*. Mais qui ne voit, d'autre part, l'énormité de dépenses qu'exigea la construction de tous ces murs destinés à retenir les terres, et surtout portés à une si grande élévation?

Ne nous seroit-il pas permis maintenant de supposer, en faveur du récit d'Hérodote, et de l'admiration qu'il éprouva pour le tombeau d'Alyates, que cette entreprise, qui ne le cédoit qu'à celles de l'Égypte et de Babylone, au lieu de n'être qu'une simple butte de terre naturelle ou rapportée, auroit pu aussi, sans cesser d'être χωμα γης, présenter un composé de terrasses, circulant par étages solidement construits, et s'élevant à une hauteur, que les mesures données de son soubassement, permettent de porter à quatre ou cinq cents pieds? (*voy.* la planche ci-jointe, n° 3.)

(1) *Voy.* Sepolcr. Antichi, pl. LXXII.

XII. — Couronnement du tombeau d'Alyates.

Il nous reste à parler du couronnement de cette grande masse, lequel se composoit de cinq corps, que leur position au sommet d'une masse pyramidale, c'est-à-dire allant et se terminant en pointe, nous induit à regarder comme ayant été des corps allongés.

Nous avons déjà parlé des obélisques, dont tout le monde connoît la forme; il faut joindre à cette notion d'objets si connus, celle des *stèles,* qui pourroient bien avoir été, dans l'usage du langage et pour la forme, des synonymes d'*obélisque.* Nous savons que les obélisques étoient destinés à porter des inscriptions : autant en faisoit-on des stèles, autant en faisoit-on des colonnes, autant des pierres taillées en forme de cippes, autant des termes.

Les cinq corps qui terminoient dans son sommet le monument d'Alyates, portoient aussi des inscriptions qui marquoient, en quelle proportion avoient contribué à la dépense de l'ouvrage, les différentes classes de personnes qui en avoient fait les frais.

Le nom que donne Hérodote aux cinq pierres dont il s'agit, ne donne pas à comprendre clairement leur forme. Il les appelle ουροι ou οροι. Le mot ορος a plus d'une signification : on le traduit, selon les circonstances, par les mots *terminus, limes, finis, finitio, etc.*; et c'est ainsi que M. Larcher a dit dans sa traduction : *Cinq termes* placés au haut du monument, etc.

J'adopte volontiers ce sens. Mais en cherchant la forme que pouvaient avoir des *termes*, surtout à cette place, je crois qu'il n'est pas nécessaire de se les figurer ici, comme on est assez porté à le faire, sous la forme des *Hermès,* dont la diminution a souvent lieu dans le sens inverse des pyramides, c'est-à-dire, de haut en bas. Le *terme* considéré comme *borne,* comme *limite,* alloit au contraire en diminuant de bas en haut. Nous en avons de nombreux exemples dans les *meta* des cirques, où on les voit au bout de la *spina,*

dans une forme très-allongée et pyramidale ou obéliscale, assemblés ordinairement au nombre de trois. Une de ces *Meta,* qui peut avoir de vingt-cinq à trente pieds de hauteur, en marbre, existe encore dans les jardins de la villa Albani, près de Rome.

On en voit, comme je l'ai dit, sur les représentations de tous les cirques. Il s'en trouve sur la *spina* même, groupées au nombre de cinq, et portées par un seul piédestal : leur forme est toujours sphérique et conique, sans se terminer toutefois par une pointe aiguë.

C'est sous cette forme, et dans ce genre de disposition, que je penserois qu'auroient été placés, sur les *tumuli* des chevaux dont j'ai fait mention plus haut, les sortes de pyramides citées par Pline, et il y auroit peut-être eu là, quelque motif assez significatif, et que chacun saisissoit facilement.

Mais ces termes, en manière de borne sphérique et pyramidale, n'en étoient pas moins propres à porter des inscriptions. Quelque forme, au reste, qu'on veuille supposer aux *oros* du tombeau d'Alyates, leur position à la cime d'un monument aussi exhaussé, ne permet pas de se les figurer autrement, que dans la proportion, et sous la figure d'obélisques, de stèles ou de bornes, servant de *meta* dans les cirques.

C'est d'après cette analogie et cette ressemblance, soit de position, soit de nombre, et par la facilité de leur donner une très-grande hauteur, que j'ai fait choix de la forme des obélisques, des stèles ou des bornes du cirque, pour les cinq pyramides qui terminoient l'ensemble du tombeau de Porsenna; et c'est encore, comme on l'a vu, d'après plus d'un exemple antique, quand le sentiment de l'effet local ne l'inspireroit pas, que j'ai tenu l'*oros* du milieu beaucoup plus élevé que les quatre autres.

XIII. — Hypothèse sur l'objet des labyrinthes.

Je n'ai prétendu par cette interprétation critique et graphique du monument de Porsenna, que faire disparoître l'espèce d'impossibilité de construction, qui paroît avoir frappé tous les commentateurs, dans le texte de Varron, faute d'avoir donné à quelques mots de ce texte, tels que *suprà,* le sens qu'ils comportent, et qu'indique la nature seule des choses, et faute encore de s'être refusé à en interpréter quelques autres, tels que *pyramides,* par une signification qui peut également leur convenir, et que les ouvrages mêmes de l'art autorisent.

On voit donc que j'ai dû me borner aux masses architecturales, et à l'ensemble de ce monument. Il y avoit toutefois une autre partie qui ne dut pas être moins dispendieuse, c'est celle du labyrinthe pratiqué dans le soubassement. Je n'en dirai ici que deux mots, beaucoup moins pour faire connoître ce qu'étoit dans la réalité l'espèce d'ouvrage appelé labyrinthe, que pour hasarder une hypothèse sur son emploi, ou sur l'objet principal auquel il auroit pu être appliqué.

Le mot *labyrinthe* ne sauroit nous donner de lumières à cet égard. S'il vient de la langue égyptienne, comme on pourroit le supposer, nous n'avons aucune induction à tirer d'un terme dont nous ignorons les éléments et la formation, et qui, ne disant rien à l'esprit, n'offre que des sons à l'oreille.

Pline fait mention de quatre labyrinthes[1], apparemment les plus célèbres : celui de l'Égypte, celui de Crète, celui de Lemnos et celui de *Clusium.* Il donne quelques détails sur le premier, qui comprenoit une multitude infinie d'édifices, dont le vaste ensemble portoit, à ce qu'il paroît, le nom de labyrinthe; mais d'après les propres paroles de l'écrivain, cet ensemble paroît avoir été tout-à-fait

(1) Pline, liv. XXXVI, chap. 13.

indépendant du labyrinthe proprement dit, ou de ce que nous appelons ainsi. Car, c'est après avoir fait un chemin considérable, *fessi jam eundo,* qu'on parvenoit à cet *inexplicabilem viàrum errorem.* Or, c'est de ce labyrinthe-là que nous ne savons pas l'emploi.

Rien à apprendre dans le reste des notions de Pline, sur le labyrinthe de Crète, si ce n'est qu'il ne comprenoit, dans l'imitation du labyrinthe égyptien, que la centième partie de ce monument, *centesimam tantùm portionem.* Et quelle étoit cette centième partie? C'étoit, dit-il, ces replis, ces tours et détours inextricables. Preuve nouvelle que ce qu'on appelloit labyrinthe en Égypte, se composoit de deux choses fort différentes. Du reste, il nous apprend encore, qu'il ne faut pas se figurer le labyrinthe, j'entends celui où l'on pouvoit s'égarer, sous l'idée de ceux qu'on pratiquoit sur les pavés et dans les jardins, amusement des enfants, dit-il, qui dans un étroit espace font plusieurs milliers de pas; mais, ajoute Pline, il faut entendre un local, où se rencontre une infinité de portes et de fausses issues, qui vous ramènent toujours au même point, et vous font tomber dans le même égarement.

Ce local est celui qui étoit renfermé et creusé dans l'intérieur du soubassement du tombeau de Porsenna. *Voy.* la pl. ci-jointe, n° 2.

Si l'on considère que la partie extérieure de ce tombeau ne présentoit que des pyramides, monuments où il ne paroît point qu'on ait fait de portes, ni d'entrées extérieurement placées et visibles, nous serons induits à présumer que le labyrinthe souterrain devoit receler les issues, par où l'on pouvoit pénétrer dans les chambres sépulcrales des pyramides.

Mais puisque, ainsi que Pline le dit, il ne faut pas croire que les labyrinthes aient été un jeu, et puisqu'il est improbable que l'on ait jamais entrepris d'aussi grands travaux, pour le plaisir d'y faire égarer ceux qui s'engageoient dans ces inextricables détours, il dut y avoir une raison, un objet d'utilité, un besoin quelconque, qui en suggérèrent l'idée et en multiplièrent la pratique. Quel but, enfin,

avoit cette complication de portes et d'issues ? Le but matériel étoit, sans doute, que celui qui s'y engageoit, ne pût s'y retrouver. Mais je parle du but politique. Ce devoit être à ce qu'il semble de détourner d'y entrer, par la crainte d'y périr.

Donc, l'objet en définitive des labyrinthes étoit, en éloignant par l'idée d'un grand danger toute tentative d'agression, de mettre quelque chose à l'abri des recherches et hors de toute atteinte.

Entre les divers soins que nous savons avoir été, de tout temps, propres à suggérer aux hommes de semblables précautions, il nous semble que les plus naturels et les plus impérieux, ont toujours été ceux qui tendent à la conservation des trésors et à l'inviolabilité des morts.

Quant à la garde des trésors, il ne paroît pas qu'on ait jamais pris à cet égard des précautions aussi dispendieuses, et les passages où il est question d'édifices appelés *trésors,* ne font nulle mention de labyrinthe.

Mais entre les quatre labyrinthes dont Pline parle, les deux seuls dont il a fait une mention détaillée, savoir celui d'Égypte, et celui d'Étrurie, nous voyons qu'ils avoient des pyramides. Il est dit de celui d'Égypte qu'il comprenoit *pyramides complures :* et l'on a vu qu'on en comptoit un assez grand nombre au-dessus de celui de *Clusium,* sépulture de Porsenna.

Si donc, il est reconnu que, chez les anciens, aucun soin ne fut plus ingénieux, et n'inspira plus de précautions dispendieuses, que celui qui tendit à préserver les corps morts de la violation, et à dérober le secret du lieu qu'ils occupoient, pourquoi ne mettrait-on pas la construction des labyrinthes, au nombre des moyens les plus sûrs qu'on ait pu imaginer, non-seulement pour cacher l'entrée de la sépulture proprement dite, mais pour ôter par la crainte d'un grand péril, jusqu'à la pensée ou l'espérance d'en découvrir le secret?

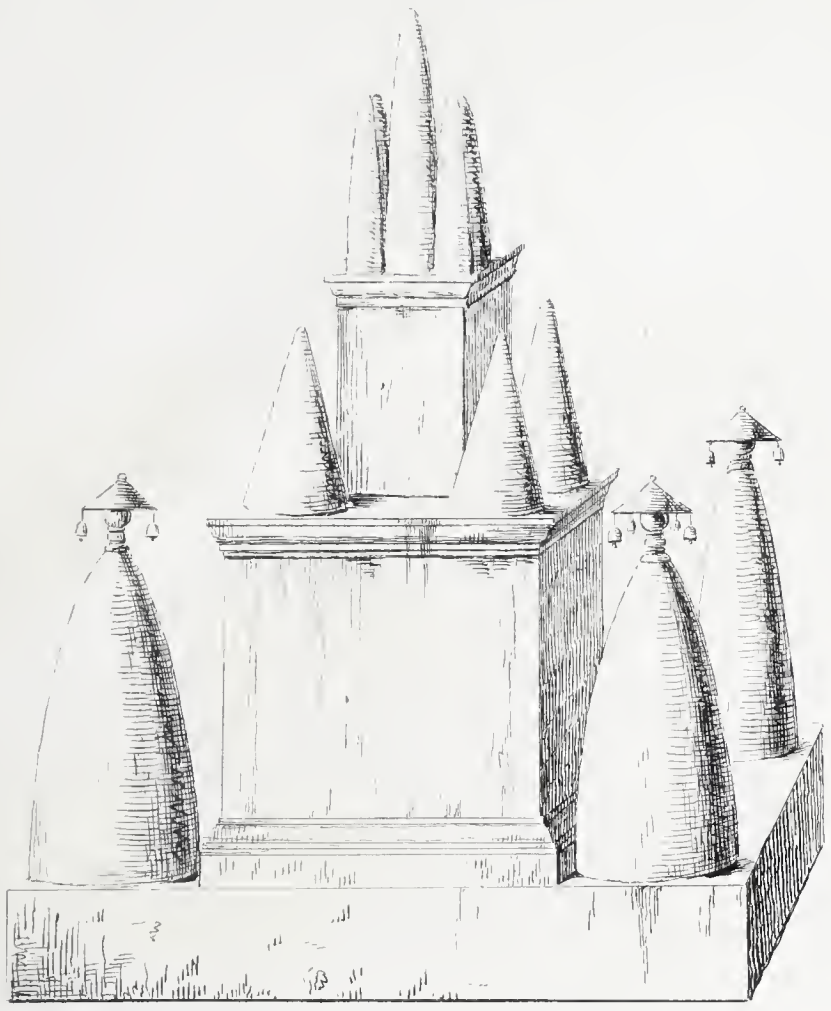
Il n'est pas même nécessaire de supposer que ce péril fut connu. Ce pouvoit être un secret, excepté pour un très-petit nombre. Il dut

suffire à ceux qui employèrent ce moyen d'être assurés qu'une mort certaine seroit réservée aux ennemis surtout, qui dans des temps de trouble, de guerre ou d'invasion, formeroient le projet de violer ces asyles de la mort.

Sans doute, et on en convient sans peine, cette opinion auroit besoin de s'appuyer sur quelque chose de plus qu'une simple conjecture. Est-il permis d'espérer à cet égard des renseignements décisifs, sur les raisons qui firent autrefois construire ces monuments mystérieux dans plus d'un pays ? Jusqu'ici aucun voyageur n'y a rien découvert qui puisse mettre sur la voie d'en reconnoître les vestiges. Les écrivains qui en ont fait mention, se sont bornés à des notions fort superficielles de leurs détails, ou de leurs ouvrages extérieurs; et l'on diroit que le but réel de leur destination seroit toujours resté inconnu. Le mot même qui les désigne ne peut, comme on l'a déjà dit, jeter aucune lumière sur l'emploi de la chose qu'il exprime.

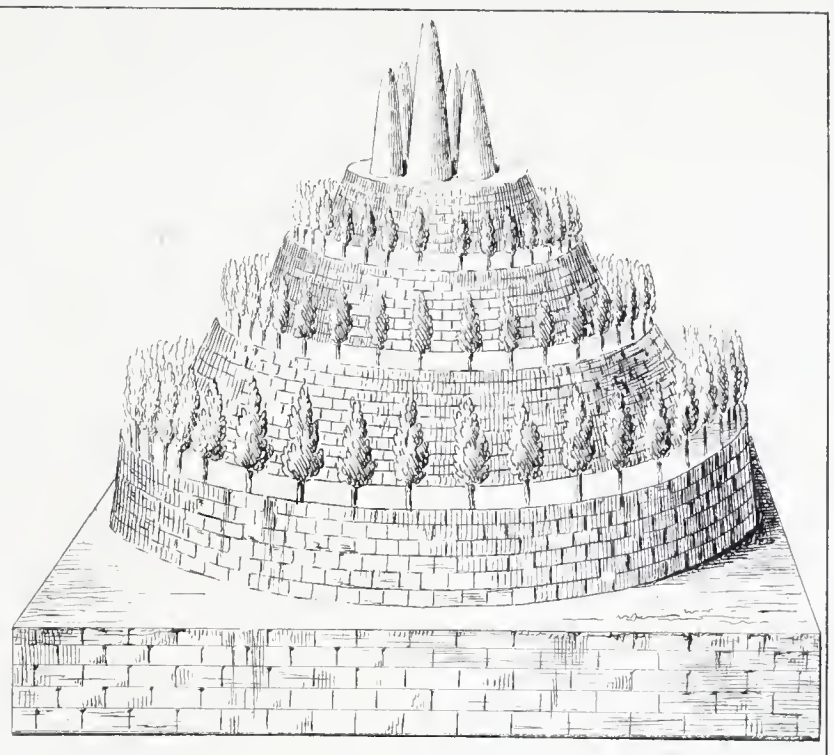
Il résulte de là, que le critique doit craindre également de chercher à pénétrer trop avant dans un sujet, ou tout l'avertit, que très-probablement il courroit aussi le risque de s'égarer.

C'est pourquoi nous bornerons à ce peu de mots l'opinion conjecturale que nous avons hasardée, sur ce qui a pu être le véritable objet de la construction des labyrinthes.



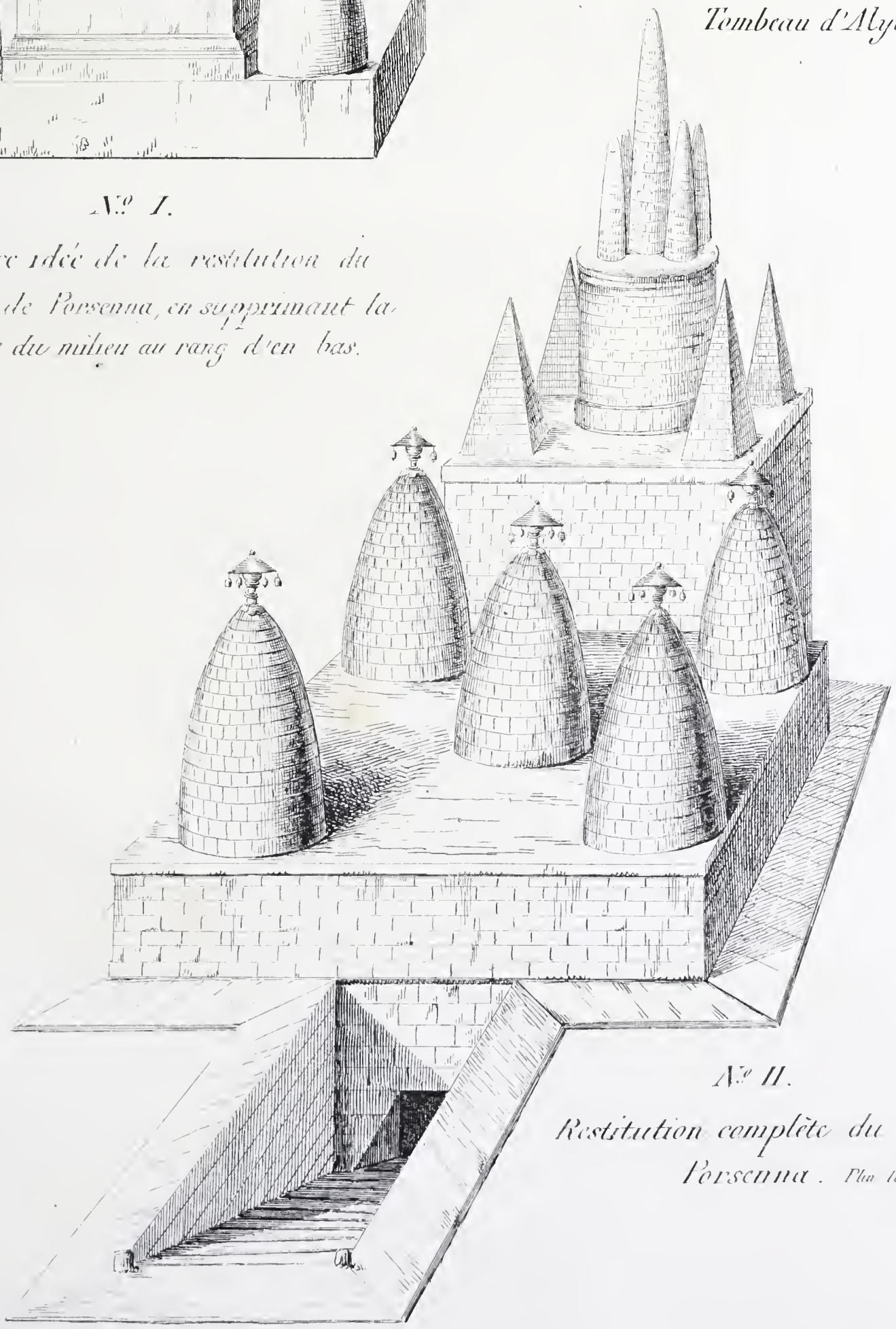
N.o I.

Première idée de la restitution du tombeau de Porsenna, en supprimant la Pyramide du milieu au rang d'en bas.



N.o III.

Tombeau d'Alyattes. Herodote. L. I.



N.o II.

Restitution complète du tombeau de Porsenna. Plin. liv. 36. c. 13.

Lith. de Eng.d Imonn.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Pages.

Restitution des deux Frontons du Parthénon ou Temple de Minerve, à Athènes, ou Dissertation pour servir à l'explication des sujets que la sculpture y avait représentés, ainsi qu'à la réfutation de l'opinion des anciens voyageurs, et de quelques critiques modernes, sur le sujet du fronton occidental, et sur la face intérieure du temple (*avec trois planches*). 1

Restitution de la Minerve en or et en ivoire, de Phidias, au Parthénon (*avec trois planches*). 61

Restitution du tombeau de Porsenna, ou Dissertation dont le but est d'expliquer et de justifier la description de ce monument faite par Varron, et rapportée dans Pline (*avec une planche*). 125

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.